

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III



TESIS DOCTORAL

**Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873):
el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

Carmen Armiñán Santonja

Directora

María Dolores Jiménez-Blanco

Madrid, 2015

Agradecimientos

A mi directora de tesis, la Dra. M^a Dolores Jiménez-Blanco, por su inestimable ayuda en todo momento.

Al Dr. Valeriano Bozal, que me aconsejó sobre la elección de mi directora de tesis.

Al Dr. José Luis Díez, conservador del Museo del Prado en 2008, que fue la primera persona a la que conté mi intención de hacer una tesis sobre Eduardo Rosales, y quien me animó a emprender la tarea, no faltándome sus consejos.

A Carlos González Navarro, del departamento del siglo XIX del Museo del Prado, que me ha prestado su ayuda en diversas ocasiones.

A Mikel Lertxundi, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por facilitarme la información acerca de Rosales y Zamacois en relación al marchante americano William H. Stewart.

A la mis amigos la Dra. Julia Domènech de la Universidad de Nueva York en Madrid, al Dr. Javier García-Luengo de la Universidad de Salamanca y a la Dra. Amaya Alzaga de la UNED, por sus múltiples consejos.

Y no quiero dejar de mencionar a Amparo García, Ángeles Díaz e Isabel Chacón de la sala Goya de la Biblioteca Nacional.

También quiero agradecer a las siguientes personas fuera de España. En París:

A la profesora Véronique Gérard-Powell de la Universidad de la Sorbona.

A mis amigos Martin de Chambost y Teresa Martínez de Albornoz por alojarme en su casa durante mis investigaciones en París.

En Roma:

Al profesor Claudio Zambianchi de la Universidad de la Sapienza.

A Flavia Mattiti, Andrea della Buffala, Pier Andrea de Rosa, Alessio Ponti, Gianluca Berardi, Teresa Sacchi Lodispoto por la información que me han proporcionado.

A mi amiga la periodista Sabina Ambrogi por alojarme en su casa durante mis investigaciones en Roma y facilitarme algunos contactos.

En Friburgo (Suiza):

A Caroline Schuster Cordonne, directora adjunta y conservadora del Museo de Arte e Historia de Friburgo; Fabien Python y Andrea Rusconi de los Archivos del Estado de Friburgo; y Monique von Wistinghausen, directora de la Fundación *Marcello*.

A mis amigos Emilio y Bárbara del Pozo por alojarme en su casa de Berna durante mis investigaciones en Suiza.

En Oxford:

Simon Bentley de la Bodlean Library.

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE EL PINTOR EDUARDO ROSALES (1836-1873): EL CONTEXTO INTERNACIONAL DE SU OBRA Y SU FORTUNA CRÍTICA

ÍNDICE

• Abstract.....	I-V
• Introducción.....	7
• Elección y justificación del tema.....	9
• Estado de la cuestión.....	12
• Metodología de la investigación.....	24
• Planteamiento del trabajo y organización de los capítulos.....	29

I. LA OBRA DE ROSALES Y SU FORTUNA CRÍTICA ANTES DE 1871

1. ESPAÑA

A. Contexto histórico-artístico español.....	34
• Panorama político y social de la España decimonónica.....	34
• La creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.....	37
• El romanticismo.....	42
• El concepto de historia y la pintura de historia.....	45
• Los críticos.....	51
B. Rosales en las Exposiciones Nacionales.....	55
• Exposición Nacional de 1862: <i>Nena</i>	56
C. <i>El Testamento de Isabel la Católica</i> en la Exposición Nacional de 1864.....	66
• Isabel la Católica e Isabel II como tema.....	69
• Elección del tema y documentación del mismo.....	70
• Representación del tema.....	75
• Preámbulos de la exposición.....	77
• Las críticas.....	81
• Los premios.....	87
• Conclusiones de las críticas.....	91
• Influencias del <i>Testamento de Isabel la Católica</i> en otros pintores.....	93
• Velázquez: modelo para los pintores españoles.....	99

2. FRANCIA

A. Contexto artístico francés.....	109
• El sistema oficial. El Salón y la crítica de arte.....	109
• La pintura académica y el género de historia.....	113
• El descubrimiento de la escuela española en Francia.....	118
• Influencia de la escuela española en el arte francés.....	123
• Influencia de la escuela española en los pintores franceses de la generación de Rosales.....	126
• Pintores españoles en París.....	136
• Los Salones en la década de 1860. El primer viaje de Rosales a París en 1865.....	139
B. Fortuna crítica de Rosales en Francia.....	149
• Primera crítica al <i>Testamento de Isabel la Católica</i> en relación al asunto del “no acabado”.....	149
• Las Exposiciones Universales en Francia.....	152
• Exposición Universal de 1867.....	154
• Aproximación a la fortuna crítica de la pintura española.....	156
• Las críticas al <i>Testamento de Isabel la Católica</i>	158
• La moda de lo español en la Exposición Universal.....	162
• Los premios en la Exposición Universal.....	165
C. Rosales después de pasar por París.....	174
• Primeras impresiones.....	174
• Segundas impresiones. Los cuadros de pequeño formato.....	177
• Su intento de introducción en el mercado artístico.....	180
• Similitudes con los pintores modernos.....	188

3. ITALIA

A. Contexto artístico y social italiano.....	195
• Nostalgias de Roma.....	195
• Artistas españoles en Roma. La Academia de Francia como referente.....	202
• La Academia de España en Roma.....	207
• La Roma de los artistas y sus lugares de encuentro.....	211
• El viaje de Rosales a Roma o Italia como meta.....	218
• Rosales en Roma: las tres etapas. Primera etapa (1854-1861).....	224
• Segunda Etapa (1862-1867).....	230
• Tercera Etapa (1867-1870). Encuentro con Adèle d’Affry.....	233
B. Corrientes pictóricas en Roma.....	251
1. La pintura religiosa:	
• Los pintores nazarenos alemanes. El purismo.....	251
• La influencia de los pintores nazarenos en los artistas españoles.....	254
• Irrupción del realismo en la pintura religiosa.....	256

• El caso de Rosales: <i>Tobías y el ángel</i>	261
2. El realismo:	
• La mezcla de estilos en la exposición de Florencia de 1861.....	263
• El <i>verismo</i> en la pintura de historia y en los temas cotidianos.....	265
• Los <i>Macchiaioli</i> . El realismo impresionista.....	274
3. La pintura clásica:	
• El tema de la muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto en la historia.....	277
• El <i>exemplum virtutis</i> y sus representaciones.....	283
• La pintura italiana de temática clásica.....	291
• Pintores franceses en Roma y los temas clásicos.....	297
• Los temas clásicos en los pintores españoles en Roma.....	302
4. Otras corrientes pictóricas:	
• Los demás pintores extranjeros en Roma.....	305
• El caso de Fortuny. La nueva pintura.....	310

II. LA OBRA DE ROSALES Y SU FORTUNA CRÍTICA DESDE 1871

A. <i>La muerte de Lucrecia</i> en la Exposición Nacional de 1871 y su repercusión.....	319
• Elección y documentación del tema.....	320
• Representación del tema.....	324
• Otros cuadros en la Exposición Nacional.....	326
• Las críticas en cuanto al tema.....	330
• Las críticas en cuanto a la forma.....	332
• Los premios de la Exposición Nacional.....	338
• Conclusión de las críticas y el alegato de defensa de Rosales.....	342
• Interpretación de su alegato.....	344
• Dimensión política del tema.....	347
• Repercusión de la Exposición Nacional de 1871 en Valencia.....	349
• Los temas romanos después de Rosales.....	351
B. Los últimos años de Rosales.....	354
• Los cuadros pintados en Murcia: un acercamiento al sintetismo.....	354
• El final de su vida en Madrid.....	361
• La muerte de Rosales y su repercusión en los medios artísticos.....	364
• El debate en torno a la pintura de historia y la de género: Rosales y Fortuny..	371
C. Fortuna crítica internacional de Rosales después de <i>La muerte de Lucrecia</i>	378
• El ambiente artístico en París tras la guerra franco-prusiana.....	378
• <i>La muerte de Lucrecia</i> en el Salón de París de 1874.....	385
• <i>La muerte de Lucrecia</i> en la Exposición Universal de París de 1878.....	388
• Rosales visto por sus contemporáneos franceses.....	393

• Su lugar en la historiografía francesa y norteamericana.....	395
• Fortuna crítica del <i>Ottocento</i> y de Rosales en Italia.....	397
 III. A MODO DE EPÍLOGO: LA ESTELA DE ROSALES	
A. Fortuna crítica de Rosales en el último cuarto del siglo XIX.....	401
• Contexto político-económico y artístico.....	402
• La herencia de Rosales en los pintores valencianos.....	405
• Un caso singular: Sorolla y su conexión con Velázquez.....	416
• El fin de la pintura de historia. El realismo.....	420
• Rosales en la imagen de lo español a final de siglo.....	424
B. Fortuna crítica de Rosales en el siglo XX.....	429
• La Edad de Plata.....	430
• La visión de Rosales por Eugenio d'Ors y Juan Ramón Jiménez.....	433
• La Exposición de Arte Español en el Petit Palais en 1919.....	441
• Fortuna crítica de Rosales en Francia en este periodo.....	444
• Recreaciones de la pintura de historia durante el franquismo.....	447
• Las exposiciones de Rosales. La exposición de 1902.....	457
• Las exposiciones conmemorativas de 1936 y 1973.....	459
• Las exposiciones de la democracia.....	462
• Rosales en el Museo del Prado.....	463
• La estela de Rosales en los artistas del siglo XX.....	468
• El caso de Ramón Gaya.....	470
 CONCLUSIONES	476
 Bibliografía	486
 Apéndice final	510
• Rosales en la prensa entre 1862 y 1883. Interpretación de la tabla.....	511
• Tabla de periódicos consultados	s/n
• Transcripción de las críticas a <i>El Testamento de Isabel la Católica</i>	517
• Transcripción de las críticas a <i>La muerte de Lucrecia</i>	526
• Selección de semblanzas tras su muerte.....	541
• Conclusiones.....	I-VII

ABSTRACT

Eduardo Rosales was born in Madrid, in 1836, and died in 1873. Despite such a short life, only 37 years, he is still considered the most significant Spanish painter of his generation. This esteemed reputation is based on his two most famous paintings: *The Will of Elisabeth The Catholic* (1864) and *The Death of Lucrece* (1871). The first places him squarely within the existing traditions of his day, while the second shows the advances he made towards modernity. That these canvases housed in the Prado Museum, amidst other Nineteenth Century artists, are presented in a room especially dedicated to him, suggests the profound significance of his artistic achievement. Rosales developed his professional career in Madrid, although he lived 12 years in Rome, and also traveled to Paris, where he showed his work at the Universal Exhibition of 1867.

State of question and objectives of this dissertation

There are several biographies of Eduardo Rosales beginning in the XXth Century, the first one in 1921. Most of them give too much importance to personal circumstances of Rosales life, especially his tuberculosis that killed him so early or his lack of money. This type of biography showed Rosales as a romantic character and has paid less attention to the analysis of his works. Nevertheless, there are other biographies, since the 1970' that have studied Rosales paintings in a more rigorous and scientific way. However, in spite of his high reputation as the most significant painter of his generation, respected even by those who absolutely disdain historical art, there has been no doctoral dissertation on him. That was one of the reasons why I decided to write it.

As I began, I realized that the theme of my dissertation would not be another biography of him, or the *catalogue raisonné* of his paintings. It would be his critical fortune, meaning the image history has created about Rosales since he lived until today, which is basically, "a traditional painter but modern in some ways, who died too young". Also, the reasons why he is so well considered even in the worst times of disdain towards historical art, as I said before. Having these ideas as premises I began reading every book about Rosales, and I realized that he has been studied primarily from the point of view of Spanish art context, when he actually spent half of his life in Italy and also traveled to France. The fact is that he lived in contact with other European artists, in a huge stage of continuous artistic exchanges that was the city of Rome during almost the entire 19th Century.

It was necessary, then, to relate him within the international context he experienced, to have a better comprehension of his artistic importance. Knowing this, my dissertation would have this double intention: to make his critical fortune and place him in the international context, mostly French and

Italian. For that reason I was specially interested in analyzing the artistic system of the three countries including Spain, not only in terms of painting styles that could influence him, but also the situation of the market, how an artist developed his career, and how the public exhibitions worked, because all of these elements help to complete the vision we have of a painter.

The artistic context in Spain

During the reign of Elisabeth II of Bourbon, the time he lived, the only place to show your work and advance a professional career was the National Exhibitions (the equivalent of the French Salon), sponsored by the government. The Royal Academy of Beaux Arts dominated these Exhibitions and the preeminent artistic genre was historical painting, whose themes of a glorious past served also as convenient *propaganda* for the Monarchy. These themes were most frequently from medieval times, which was the favored era of Romanticism. This cultural movement lasted longer in Spain than in France or other European countries and influenced, to a certain point, Spanish art. So national heroes like El Cid, Pelayo, Christopher Columbus, kings such as James I The Conqueror, Philip II and, of course, the Catholic Kings, dominated these big canvases.

At that time, the paintings were expected to be strictly academic, and were typified by a fashionable romantic breeze. Art critics were also very conservative, so artists had to work under strict rules that were imposed in terms of what they painted and how they painted. Rosales had to deal with these circumstances; we can read it in his letters. Even though his paintings were criticized in these public exhibitions, he always won first awards. On the other hand, at the end of his life, the art market began to establish in Spain, but he didn't get into it, his style didn't fit. So, despite his successful career in public exhibitions, he died without earning much money.

Approach to Rosales artistic evolution and his critical fortune

Rosales painted his most famous works in Rome where he lived after he finished his studies in the Academy of Beaux Arts of Madrid, in 1857. Travel to Italy was the ideal of every European artist since the XVIth Century, but especially from the Eighteenth Century, when the British invented the *Grand Tour*, which considered Rome the apex of all cultural travel and classical learning. One had to go see, with their own eyes, the vestiges of Antiquity, most of them in ruins, and the masterpieces of the great artists of the Renaissance and the Baroque periods.

Rosales first significant painting, in these early years, was *Tobias and the Angel* (finished in 1863). It is influenced by Purism, an aesthetic style, which above all esteemed religious art as exemplified by Rafael. This type of painting was particularly *in style* in Rome in the middle of the century, and many embraced it, including German artists like Peter Cornelius (known as the Nazarenes painters), French

like Ingres, Italians like Tommaso Minardi, from Spain the brothers Federico and Luis de Madrazo, and also friends of Rosales like Domingo Valdivieso and Alejo Vera. Well, *Tobias and the Angel* has a religious theme and a romantic atmosphere (which the vivid presence of the angel enhances), but it draws away from the lineal and cold style of the purist movement. In fact, it is closer to the realism that Rosales later practiced, and what makes it particularly his own are the so-called unfinished touches that appear in certain parts of the canvas.

Rosales participated in the Spanish National Exhibitions for the first time, in 1862, with a small canvas of a little girl sitting on a chair, called *Nena*. However, he felt he needed to paint a large historical painting for the next Exhibition in 1864. So he did, and the result was *The Will of Elisabeth The Catholic*, also painted during his stay in Rome. With this work, Rosales left aside the academic aesthetic that favored a certain romantic approach to adopt a more realistic style, which was so characteristic of the Spanish School, as can be seen in Velázquez. Rosales was very individualist in his way of painting; this means that he challenged the academic impositions with those unfinished touches that defined his personal style that we can find in his works from the very beginning. But if we take *The Will of Elisabeth the Catholic*, equally important is the representation of the atmosphere: you can sort of feel the air in the space in a very realistic way, and this is a typical feature of Velázquez. This and the visceral closeness, or proximity of the characters caused many to proclaim him the successor of the famous master.

The Will of Elisabeth the Catholic won the first gold medal of the National Exhibition of 1864, and the Spanish government bought it. In 1867 he participated in the Universal Exhibition of Paris with this painting and repeated his success, winning another gold medal. The emperor Napoleon III awarded him the Legion of Honor, the highest honor in France for artistic achievement. With Rosales and with other Spanish artists participating in the Universal Exhibition, the French became increasingly aware of the realistic tradition of the Spanish School. Before this they had been influenced by Spanish art only marginally, after Napoleon invaded Spain at the beginning of the XIXth century and brought back several Spanish masterpieces that were hung in the Louvre. At the same time, the Romantic fashion of traveling to “exotic Spain” had further increased the taste of Spanish art. Thus, the image of Spain included not only meeting its picturesque people and knowing the countryside of Don Quixote, but a mandatory visit to admire works in the Prado Museum. This is largely how the influence of Velázquez affected the realism in French art from the mid century, of which Eduard Manet is the most representative in the decade of 1860. In fact, Rosales has been compared with Manet, also born in the decade of 1830 as Rosales, in many occasions, especially by the way both assimilated the influence of Velázquez.

Rosales continued living in Rome, where he enjoyed great admiration among an international community of highly esteemed Spanish artists, notably Fortuny, the painter that soon dominated the rising art market, both in Paris and Rome. Rosales also tried to get into the art market, but his style of *la grande maniera* wasn't that of *la piccola maniera*, meaning the small pictures of genre scenes that were typical of the so-called *quadretto* that Fortuny and his circle sold to the *bourgeoisie*. Some of Rosales' small paintings of historical anecdote that could fit in this artistic tendency were *The introduction of Juan of Austria to Charles V* or *Hamlet and Ofelia*, in which we can appreciate his typical unfinished touch and the structured stain of his big pictures, the contrary to the well finished aspect of the *tableautin*.

Rosales next large historical painting for a National Exhibition was *The Death of Lucrece* in 1871. For this one he did not choose a Hispanic subject as he did for *The Will of Elisabeth the Catholic*, but from ancient Rome. This was a surprising choice in a time when those themes weren't frequent. More shocking for the critics was that in *The Death of Lucrece* the atmosphere became more turbulent than in previous works of the painter, the strokes were more visual and admissions to raw paint were all over the canvas. The result was strikingly more modern, something difficult to accept for critics, because of their bias still heavily being on the side of tradition and a pristinely finished product. So they judged the canvas as "a large sketch" and Rosales defended it by saying that "the painting is not finished but the painting is done". He went on to say, "I wanted to feel the passion and the drama in every corner of the picture", explaining his audacious technique. At the end, the critics generally conceded it was a great work and he was again awarded the golden medal.

After he left Rome and returned to Spain, during his last three years, he painted landscapes and peasants in the region of Murcia. By that time things were rapidly changing in the art world: for example, the first independent exhibition of impressionists took place in Paris in 1874, only a year after his death. Painters were giving more priority to how to paint, beyond the significance of the subject's meaning. One can say modern art was generally headed in this direction, but it was still just a marginal concept, and in conservative Spain, this outlook would still have been largely inconceivable to most. The fact is that Rosales started to paint this way: he had always been very concerned about the subjects of his paintings, but at the end of his life he began to care less about this matter. If we consider modern art the fact of giving more priority to how to paint beyond the significance of the subject's meaning, as I said before, we could say that Rosales was heading in that direction as well.

Conclusions

Here are some of the conclusions starting with Rosales critical fortune in Spain. During his life, *The Will of Elisabeth the Catholic* was considered his best picture, at a time that the country was very

conservative and nationalist. Its realistic style, so typical of the Spanish school, classified Rosales as the continuation of the painters of the Golden Age: his comparison with Velázquez is always present. From the beginning of the XXth, when modernity started to penetrate in Spanish art, *The Death of Lucrece* is the favorite work because of its bold technique, far from the academic style of the historical genre. After the Spanish Civil War, *The Will of Elisabeth the Catholic* earns again the first place in appreciation of Rosales paintings: Franco's dictatorship, like the government of Elisabeth II, needed his glorious past to reaffirm its power and thus many historical paintings reappeared in different publications to illustrate the image of the regime. Today, both paintings are equally evaluated. At this point, the Prado Museum is one of his biggest defenders, not only because of the room dedicated to him, but also because it is been included in certain international exhibitions like *Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado* (The Queensland Art Gallery, Australia, 2012), in which it was shown between Velázquez and Picasso.

Going back to the decade of 1860 in France, when the French saw *The Will of Elisabeth the Catholic* in the Universal Exhibition of 1867, they gave the same high consideration to the picture as was given to it in Spain. Rosales was also compared with Delaroche because both painters were the best representatives of historical genre. Regarding *The Death of Lucrece*, the reference for French critics was Delacroix, because of its unfinished touch. This quality had in Rosales the same intention that in Delacroix: to drift away from academic style and express passion.

Concerning the realistic style that Rosales used, it was common in Italy, known as *verismo*. It was practiced by some artists in religious or historical paintings, like Celentano or Vanutelli, painters reasonably comparable with Rosales, especially the first. Those who painted contemporary scenes also used the *verismo*, like the so-called *Macchiaioli*, who, in addition, gave an intentional effect to the unfinished, or *non finito*, as Rosales did. On the other hand, *The Death of Lucrece* has many antecedents in terms of iconography, starting with the British Gavin Hamilton who lived in Rome at the end of the XVIIIth Century, or the French Jules-Élie Delaunay who also lived there in the mid XIXth Century. These two painters, among others, also chose the theme of Lucrece for their paintings. Then, the fact of living in Rome in contact with such a pure classical environment is most likely behind Rosales selection of subject, placing him in that iconographic tradition.

All of these influences of different styles cohabited in Rome where artists were sensitive to them. They also traveled to Paris where the Salon showed their works, because it was the place for achieving artistic prestige and the place for being part of the art market. Rosales was one of those painters who had this experience so we cannot continue studying him only from the Spanish point of view but in a larger international context to better understand his figure.

INTRODUCCIÓN

El pintor madrileño Eduardo Rosales (1836-1873) estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y completó su formación con una larga estancia en Roma. En su corta, pero fructífera vida, practicó todos los géneros pictóricos: pintura religiosa, de historia, de caballete, retratos, paisajes... Principalmente pintó al óleo, aunque también lo hizo a la acuarela y realizó numerosos dibujos. Pero con tan sólo dos obras se ha construido toda su fortuna crítica: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* o como es más conocido, *El Testamento de Isabel la Católica* (1864) y *La muerte de Lucrecia* (1871). Ambas obras son claves para la pintura de su momento, pues si la primera representa la tradición, la segunda la modernidad. Así, con el *Testamento* se le hizo deudor de la gran pintura española del Siglo de Oro, especialmente de Velázquez por el naturalismo sobrio que destila el lienzo. Al mismo tiempo, este cuadro supuso para su autor dejar la estética purista y abrazar el realismo, característico de la escuela española y tan apropiado, en ese momento, para la pintura de historia de la que Rosales fue su máximo exponente. Por su parte, en la *Lucrecia* abandonó el reposado estilo del *Testamento* para abordar otro más arriesgado, de más brío, en definitiva, más moderno, por lo que recibió duros juicios por parte de una crítica que calificó el cuadro de “gran boceto” y contra los que Rosales se tuvo que defender. Es justamente esta manera abocetada la que abría nuevos caminos plásticos, que en Francia, por ejemplo, ya había recorrido un largo trecho, pero no en España, más apegada al academicismo. Pues bien, Rosales pintó en Roma estos dos cuadros, donde vivió entre 1857 y 1870; pero también viajó a París en 1865 y en 1867 con motivo de su participación en la Exposición Universal de 1867.

Si en vida fue el *Testamento* el que le aupó a la gloria, en una época especialmente conservadora y nacionalista, desde los últimos años del siglo XIX, cuando algunos aspectos de la modernidad pictórica internacional comenzaban a penetrar en el arte español, y sobre todo a partir del nuevo siglo, es la *Lucrecia* la obra favorita para los partidarios de Rosales, por su osada técnica, distanciándolo así del considerado caduco siglo anterior. Después de la guerra civil y con la llegada del franquismo, se cambiaron las tornas y es el *Testamento* el que de nuevo marcará la tendencia. La dictadura, como

ocurrió con el gobierno de Isabel II, necesitaba de sus glorias pasadas para reafirmar su poder, y muchos lienzos decimonónicos fueron desempolvados para ilustrar la imagen del régimen en diversas recreaciones. En este contexto, el Rosales adalid de la escuela nacional, el de la más honda tradición hispana será realzado por encima de cualquier otra de sus facetas. En nuestros días, los dos cuadros son ponderados por igual, y a ellos se añaden otros para cimentar su imagen como precursor de la modernidad, como *Mujer saliendo del baño* o *Desnudo* (1869). En estos últimos años su figura ha sido recuperada por el Museo del Prado, con la realización del catálogo razonado de sus dibujos o la sala dedicada a él en la nueva organización de las colecciones del siglo XIX; incorporándose a la selección de las piezas algunas otras, entre las que destaca, precisamente, el *Desnudo*. Este gesto parecería indicar que Rosales, más allá de los vaivenes del gusto a lo largo de todos estos años, sigue siendo considerado el mejor pintor de su generación, el único al que la pinacoteca, que custodia la tradición pictórica nacional, dedica una sala monográfica entre los pintores del siglo XIX.

Pero en este acercamiento a la valoración de su figura, relativo a su fortuna crítica en España y que ya conocíamos, había otras cuestiones que yo necesitaba resolver, como, por ejemplo, ¿por qué Rosales no entró en el mercado artístico internacional al igual que la mayoría de sus amigos pintores, incluso aquéllos que habían practicado el mismo tipo de pintura de historia que él? Y al mismo tiempo, ¿por qué la pintura de historia tuvo una vida más larga en España que en Francia? ¿Por qué después de haber obtenido gran reconocimiento en la Exposición Nacional de 1864 con *El Testamento de Isabel la Católica* Rosales se decidió por un asunto, ya no de la historia de España, sino de la antigua Roma para su siguiente gran cuadro? ¿Qué tenía de especial la escuela española a ojos de los franceses cuando Rosales se dio a conocer en París en 1867? ¿Cuáles eran las motivaciones de los pintores franceses de su tiempo? ¿se vio influenciado por ellos? ¿Y por los italianos? ¿qué corrientes artísticas circulaban por Roma? ¿qué diferenciaba el sistema artístico español del francés y del italiano? Sabemos que Rosales tuvo críticas en Francia a raíz de la exposición de sus cuadros en París, ¿pero existe fortuna crítica suya en Italia? Y finalmente, ¿por qué en sus últimos años, después de haber cosechado tantos éxitos con sus cuadros de historia, se dedicó a pintar temas intrascendentes con escenas rurales?

Muchas de estas cuestiones se pueden responder conociendo el contexto internacional en el que estuvo inmerso durante su vida en Roma, ciudad en la que la comunidad artística vivía en un constante intercambio de influencias, y al que Rosales, por supuesto, no fue ajeno. Y lo mismo podríamos decir del ambiente artístico francés que Rosales conoció en 1865 y 1867, cuando visitó París con motivo de la Exposición Universal, momento en el que coincidieron muchas tendencias pictóricas ante las que tampoco se sintió indiferente. Sin olvidar que Rosales fue un pintor ligado al sistema oficial de España que eran las Exposiciones Nacionales en las cuales presentaba sus cuadros que había pintado en Roma. En definitiva, su obra no se puede desligar de las circunstancias artísticas en que fueron concebidas ni su fortuna crítica se puede comprender sin conocer ese mismo contexto. De todo ello se irá dando cuenta a lo largo de estas páginas.

Elección y justificación del tema

Eduardo Rosales es uno de los pintores de su generación que goza de mayor consideración por parte de la historiografía española actual. Sin embargo, a pesar de la atracción que tradicionalmente ha ejercido y de los numerosos estudios de diversa índole que se le han dedicado en todos estos años, no existe tesis doctoral sobre el pintor madrileño que suponga una revisión crítica e historiográfica de su figura. Esta es la primera razón por la que me decidí a llevarla a cabo, a la que hay que añadir una implicación personal con el artista, pues se trata de mi tatarabuelo. Dicha relación me ha facilitado la proximidad a alguna de sus obras y al conocimiento de toda una tradición oral familiar que, puntualmente, he podido añadir a este trabajo.

Una vez tomada la decisión, y después de haber leído lo escrito sobre Rosales, comprobé que la mayoría de los textos se centraban en el análisis de la figura de este pintor casi exclusivamente desde el punto de vista del panorama artístico español de su época, sin apenas relacionarlo con el contexto internacional. Sin embargo, como ya he adelantado, su trabajo no se desarrolló de una forma aislada en España, puesto que el pintor vivió casi la mitad de su vida profesional en Roma, y también viajó a París, donde su obra fue expuesta. Era necesario, pues, relacionar a Rosales con el contexto

artístico europeo, el francés y el italiano en concreto, para una mejor comprensión de su pintura. Por tanto, mi trabajo tendría una doble vertiente: por un lado, revisar su obra y su fortuna crítica, y por otro, resituarlo en el contexto europeo de su tiempo, sin perder de vista el español.

Teniendo claros estos objetivos, empecé mi investigación por España, estudiando la pintura de historia española y el arte académico, en general, del siglo XIX. Un primer acercamiento a la amplia bibliografía del manual básico de Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910* (1995), pone de manifiesto que son muchos más los estudios dedicados a los últimos veinte años del siglo XIX y sus artistas, que a lo inmediatamente anterior (el romanticismo también ha recibido una mayor atención). En efecto, la pintura académica, la de historia, la que dominaba en tiempos de Rosales, fue ampliamente despreciada por la crítica desde que, en las décadas centrales del siglo XX, se consideró superada por el arte de las vanguardias, momento en que una historia del arte moderno de carácter militante se asentó en Europa como disciplina científica. Sin entrar en disquisiciones historiográficas, que no son el tema central de esta tesis, la situación se podría resumir en que una concepción vanguardista de la historia del arte ha ido relegando a la pintura académica, y que esta visión ha durado casi hasta hoy en el mundo universitario: el número de estudios dedicados a un pintor como Ramón Casas, considerado uno de los primeros pintores “modernos” del panorama español es mucho mayor que los dedicados, por ejemplo, a Casado del Alisal, pintor contemporáneo a Rosales de reconocido prestigio, o a Vicente Palmaroli, por ejemplo. Bien es cierto, que esta tendencia está cambiando en los últimos años, gracias a la labor de recuperación de la pintura decimonónica que, desde la fecha simbólica de apertura del Museo de Orsay en 1986, se está llevando a cabo en toda Europa y que en España ha desarrollado, fundamentalmente, el Museo del Prado. En el ámbito universitario, sin embargo, todavía son pocas las tesis doctorales especializadas en ese tiempo y en esos artistas¹.

¹ En los últimos años tenemos la de Tomás Pérez Vejo, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense, 1996. Y más recientemente sobre pintores, está la de Amaya Alzaga, *Raimundo de Madrazo Garreta (1841-1920)*, UNED, 2012; la de M^a Rosalina Aguado, *El pintor Matías Moreno y González (1840-1906)*, Universidad Complutense, 2013; y en curso, sobre Antonio Gisbert (1834-1902) por Luis Pérez-Velarde.

Si esta es la situación historiográfica acerca de la pintura académica, los trabajos sobre fortunas críticas de pintores del periodo que nos ocupa, son muy escasos; por tanto, los estudios que he podido tomar como referencia, son sobre artistas de otras épocas, principalmente la fortuna crítica de Murillo por María de los Santos García Felguera (*La fortuna crítica de Murillo*, 1989) y la de El Greco por José Álvarez Lopera (*De Ceán a Cossío. La fortuna crítica de El Greco en el siglo XIX*, 1987). Evidentemente, también he consultado libros sobre crítica artística, desde Juan Antonio Gaya Nuño (*Historia de la crítica de arte en España*, 1975), a Juan Pedro Lorente (*Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, 2005), por citar dos referentes básicos en el tema.

Mientras en España resulta escasa la atención debida a los pintores de historia españoles, en Francia e Italia es casi inexistente. Al ir adentrándome en la bibliografía general sobre el arte del siglo XIX tanto francesa como italiana, la mayor parte de los manuales pasan de Goya al final de siglo y casi a Picasso, deteniéndose, como mucho en Fortuny. Bien es cierto, que cuando se habla de Rosales, se hace en buenos términos. Podríamos decir que, en líneas generales, el pintor madrileño, al igual que en España, goza de una hipotética buena fortuna crítica fuera de nuestras fronteras, aunque se le conozca poco.

Aparte de revisar la fortuna crítica de Rosales, he querido hacer especial hincapié en la situación artística no sólo de España, sino de Francia e Italia, como ya he apuntado, para situar a este pintor en un contexto más amplio, y así relacionarlo con sus contemporáneos franceses e italianos². Hay que tener en cuenta que Rosales fue un artista que, al mismo tiempo, vivió inmerso en el sistema oficial de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en Madrid, en el de las pensiones del Estado para la beca de Roma, en los obligados viajes a París para conocer el Salón, etc. Todas estas cuestiones, al margen de la propia génesis de su pintura, de la que también me ocupó, era necesario explicarlas para comprender mejor su figura en el momento y lugar que le tocó vivir.

² Sobre este tema, he participado en el *VI Encuentro Complutense de Investigadores de Historia del Arte*, con la ponencia “Eduardo Rosales entre Roma y París” (departamento de Historia del Arte III de la facultad de Geografía e Historia, abril de 2014).

Los estudios comparativos del arte español en relación a Roma y París han sido agrupados recientemente por Frédéric Jiménez y Luis Sazatornil en VV.AA., *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, 2014. Estos autores ya coordinaron el congreso internacional que tuvo lugar en Roma, París y Madrid: *España entre Roma y París. Miradas entrecruzadas en una Europa de las Artes (1700-1900)*, 2010.

Por todo ello, mis referencias metodológicas, a la hora de abordar mi investigación, se han movido entre el campo de la recepción del arte y el formalismo.

Finalmente, quisiera añadir que este trabajo no pretende ser un catálogo razonado de la obra de Rosales, ni tampoco una biografía más.³ Mi contribución es una revisión de su figura desde el punto de vista crítico, dentro del contexto artístico español, francés e italiano. El objetivo es analizar su obra en un contexto internacional, que permita desvelar las conexiones existentes entre su obra, y la de los artistas y movimientos europeos de su tiempo, hasta ahora insuficientemente destacadas por quienes se han acercado a la pintura de Rosales. En lo que se refiere a aportaciones concretas sobre la vida y obra de Rosales, se da cuenta a lo largo de estas páginas, como por ejemplo, su participación en el Salón parisino de 1874, el año en que en la misma ciudad se celebraba la exposición que dió a conocer a los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La fortuna crítica de Eduardo Rosales sigue siendo un tema pendiente en la bibliografía sobre arte español. Para estudiar la fortuna crítica, primeramente, es necesario revisar todas las referencias escritas (bibliografía, hemerografía y fuentes diversas) que hayan contribuido a crear una opinión acerca del personaje en el contexto académico, crítico, comercial y social. En el caso de Rosales, estas referencias escritas se pueden dividir en dos grandes bloques, los cuales tienen como línea divisoria el comienzo del siglo XX, pues hasta entonces lo que hay son sólo artículos para periódicos y revistas. Así, por un lado, durante su vida, lo escrito acerca de él son, principalmente, las críticas relacionadas con las exposiciones en las que participó (Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, la Universal de París de 1867...), sobre las que se da cuenta en los respectivos capítulos de este trabajo. Y por otro lado, a raíz de su temprana muerte

³ El Museo del Prado ya ha realizado el catálogo razonado de sus dibujos (2007), en el que se incluye una cronología de Rosales actualizada.

en 1873, los diversos artículos que se publicaron en los años siguientes, de los cuales también se habla en el capítulo correspondiente.

A partir del siglo XX empiezan a aparecer las monografías, al tiempo que se siguen publicando artículos en periódicos y revistas. Las primeras monografías (hasta la década de 1920) tienen en común que sus autores pudieron contar con el testimonio oral de algunos de los amigos pintores de Rosales todavía vivos como, por ejemplo, Martín Rico (murió en 1908), Gabriel Maureta (en 1912), Alejo Vera (en 1923); o los más jóvenes, Alejandro Ferrant (fallecido en 1917), Francisco Domingo (en 1920), Francisco Pradilla (en 1921) y José Villegas (en 1921)⁴. También tienen en común el apoyarse en la documentación conservada por la única hija de Rosales, Carlota (1872-1958) que no llegó a conocer a su padre pues éste murió cuando ella tenía casi un año, pero guardaba los recuerdos de lo que le contaron las dos personas más cercanas a él, su madre y su tío Fernando Martínez de Pedrosa. Estos libros, en líneas generales, centran su relato, fundamentalmente, en la persona de Rosales y sus circunstancias vitales: Rosales nació en una familia madrileña sin demasiados recursos económicos⁵, quedó huérfano muy joven (en 1852 murió su madre y en 1855 su padre) y sufrió de tuberculosis desde 1856 (de la cual falleció a los 37 años); sin embargo, la pasión por pintar no le abandonó nunca. Además era un hombre muy atractivo y afable, dotado de gran encanto, que enamoraba a las mujeres y simpatizaba con los hombres, y que sus amigos protegieron hasta después de muerto. Así, la imagen que se da sobre el pintor está muy mediatizada por estos hechos: la tuberculosis que padeció durante su corta vida y su falta de recursos. Siendo ambas cosas ciertas, nos hace ver a Rosales casi como un pobre pintor, al que sus amigos tenían siempre que socorrer, que sufría por amor, y al que los éxitos le iban llegando por casualidad, en un relato donde no faltan los tintes novelescos.

Por otro lado, estos autores coinciden en que fue un grandísimo pintor respetado y querido, que siguió su línea de trabajo a pesar de las modas, manteniéndose en una

⁴ En cuanto a la escasa familia de Rosales, su hermano Ramón había muerto en 1886 sin descendencia; y su mujer, Maximina Martínez de Pedrosa en 1897.

⁵ La mayoría de los libros sobre Rosales dicen que nació en una “familia humilde”, punto que yo quisiera matizar. Diríamos humilde si su padre hubiera sido un hombre de la clase trabajadora, pero era un funcionario de palacio; y el hermano de Rosales, Ramón, trabajaba en Telégrafos. El hecho de que el cabeza de familia ganara poco dinero no significa que fueran de extracción humilde. Pero, tradicionalmente, así se ha contado, lo que ha ayudado a construir su imagen de artista pobre.

especie de estado de pureza incólume. Si a ello añadimos, que por sus rasgos finos y delgadez, posó como Jesucristo para sus amigos pintores y escultores cuando se lo requerían, la imagen de artista puro se convierte casi en santidad. Todos estos factores han contribuido a construir una visión demasiado romántica de Rosales que, por otra parte, encaja perfectamente en el contexto cultural español del tercer cuarto del siglo XIX: Rosales nació el mismo año que Bécquer quien también murió joven, en una época que España seguía inmersa en lo que fue nuestro largo romanticismo, circunstancia muy a tener en cuenta para la fortuna crítica de Rosales, según explico en el primer capítulo (en 1902 sus restos fueron trasladados al Panteón de Hombres Ilustres junto a los de Larra y Espronceda, dato significativo para su vinculación con los románticos). En definitiva, esta perspectiva que se basa más en lo personal es la que han seguido una buena parte de sus biógrafos (incluidos los autores de los artículos publicados desde su muerte), mientras los historiadores del arte darán mayor énfasis al análisis de su obra, como iremos viendo a continuación.⁶

Textos sobre Rosales publicados en la primera mitad del siglo XX

Teniendo en cuenta estas premisas, seguiré un orden cronológico de aparición de estos escritos. El primero de todos es el texto de Armando Cotarelo (1879-1950) que acompaña al catálogo de la exposición de Rosales de 1902.⁷ Después pasan casi dos lustros hasta que aparece una monografía, y a partir de entonces, se suceden cada pocos años hasta la mitad del siglo que se distancian algo más. Los autores son críticos de arte y escritores (José Francés), incluso pintores (Gregorio Prieto), o las dos cosas (Bernardino de Pantorba); algunos incluso descendientes de célebres políticos como

⁶ En este repaso sobre los biógrafos de Rosales, sólo figurarán aquéllos que sean significativos, bien por el interés de su libro para la fortuna crítica del pintor, o bien porque se trate de un autor destacable en el panorama cultural. En cuanto a otras personalidades que escribieron sobre Rosales como el poeta Juan Ramón Jiménez o el pintor Ramón Gaya, se habla en los respectivos capítulos. Para el resto, consultar la bibliografía al final de este trabajo.

⁷ Con motivo de la primera exposición del pintor madrileño hecha a raíz de su muerte, en 1873, se hizo un catálogo, pero el texto que lo acompaña son sólo unas pocas páginas sobre su vida. Sobre el texto de Armando Cotarelo en el catálogo de la exposición de 1902, se habla más extensamente en el capítulo del siglo XX.

Antonio Cánovas Vallejo (de Antonio Cánovas del Castillo), o Emiliano Mateo Aguilera (de Práxedes Mateo Sagasta). Los textos más significativos son:

- José Francés (1883-1964), *Eduardo Rosales* (1921). Este libro está escrito en el momento de las vanguardias, en el de máximo distanciamiento crítico hacia la pintura de historia; sin embargo, quizá porque su obra no se limita a la pintura de historia, Rosales es salvado: “El nombre de Rosales evoca en nosotros un arte sereno y sobrio, impregnado de cuanto carecía el de sus contemporáneos...”.⁸ Esta afirmación se repite en diversos autores, por lo que, podemos decir que Eduardo Rosales ha gozado de buena fortuna crítica hasta en los periodos de mayor desprecio por la pintura decimonónica, muy por encima de sus compañeros de generación. Así, José Francés continua: “Ahora, en el momento de la definitiva renovación de los valores pictóricos, permanece incólume y admirable Rosales, mientras se han hundido irrevocablemente tantos que obtuvieron clamorosos triunfos con los cuadros de historia... pues, la pintura que llaman de historia, es la lepra del arte español.”⁹

- Juan Chacón Enríquez, *Eduardo Rosales* (1924). Este libro fue premio nacional de literatura en 1925. Tiene la importancia de que en él están transcritas las cartas de Rosales hasta entonces inéditas; por tanto, se trata del texto que, en ese momento, contaba con más datos, basándose en él los posteriores biógrafos. En efecto, el autor explica al principio del libro, que el primo, cuñado y confidente de Rosales, el escritor Fernando Martínez de Pedrosa tenía muchas cartas del pintor, y que empezó a escribir una biografía sobre él pero que no llegó a terminarla (murió en 1892). Seguramente, esas cartas, y otros documentos que Chacón reunió son los que utilizó para hacer su libro. También hace hincapié en esa característica que mencionábamos al principio y que, así mismo, ha pasado a los siguientes biógrafos de Rosales, el contraste entre sus cuadros que emanaban fuerza y solidez, y el aspecto del pintor que, debido a su enfermedad, era delgado y pálido: “La vida de Rosales es la contradicción, la antítesis de su obra. Toda la robustez, toda la grandeza, toda la firme seguridad de su arte, es

⁸ José Francés, *Eduardo Rosales*, 1921, pág. 9 y siguientes.

⁹ Ver nota anterior. Sobre este libro, así como de su contexto cultural, se habla en el capítulo de la Edad de Plata, en el siglo XX.

decadencia, desmayo, aniquilamiento de vida.”¹⁰ Aparte de esto, hace una comparación con Manet al final del libro: “los dos nacen a la vida artística al mismo tiempo y producen paralelamente”¹¹.

- Antonio Cánovas Vallejo (1874-1933), “Rosales”, en *Figuras de la raza* (1927). Lo mismo que los anteriores, salva a Rosales del desprecio hacia la pintura decimonónica de este periodo: “De cuantas buenas pinturas contiene el interesante y valioso Museo Moderno de Madrid, las únicas que se pudieran llevar al del Prado sin temor de que desmerecieran, alternando aún con las más acertadas de Velázquez, son las que produjo el genio sorprendente de Rosales”¹². A pesar de ello, dice el autor que los de su generación apenas conocen a Rosales, producto del cambio de gusto de esa época que, desde el final del siglo, habían menospreciado la pintura de historia (Unamuno, por ejemplo); que no se le conoce ni dentro ni fuera del país. Afirma incluso que, si el pintor hubiera nacido en otro lugar de España que no fuera Madrid, “sus paisanos lo habrían ensalzado en vida y glorificado después de muerto”¹³.

Como se decía al principio, estos primeros autores tuvieron el testimonio de algunos amigos de Rosales. En el caso de Cánovas, fue Gabriel Maureta quien le había contado muchas cosas sobre el pintor, como lo mucho que le llamaba la atención (una vez más) el contraste entre la fuerza de sus cuadros y su aspecto físico. Y siguiendo con la imagen romántica, dice de él: “Guapo, interesante y extremadamente caballeresco y cortés, era el tipo perfecto del romántico de aquella época, que cautivaba a los hombres y enamoraba a las mujeres”¹⁴. Continúa contando Cánovas que estando con Gabriel Maureta en el Museo del Prado ante el cuadro de Esquivel *Los poetas contemporáneos* (1846), el pintor le dijo que Rosales se parecía a uno de esos poetas románticos, parecido que corroboró Francisco Pradilla. Vemos pues, cómo esta imagen romántica de

¹⁰ Juan Chacón, *Eduardo Rosales*, 1924, pág. 41.

¹¹ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 144.

¹² Antonio Cánovas, “Rosales”, en *Figuras de la raza*, 1927, pág. 3.

¹³ Antonio Cánovas, *Op. Cit.*, 1927, pág. 6.

¹⁴ Antonio Cánovas, *Op. Cit.*, 1927, pág. 11.

Rosales se repite desde sus primeros biógrafos, siendo la característica que más ha atraído de él a los que se han acercado a su figura.

- Ramón Pulido (1868-1936), “Eduardo Rosales y Martínez”, en *Gaceta de Bellas Artes* (1930). Este autor no antepone tanto la parte personal a la profesional como la mayoría de sus colegas de estos años, sino que lo trata ya como un pintor realista: “Naturalista y realista muy significado. Rosales ha procurado siempre copiar las cosas como son, dando la sensación enérgica y clara... En sus composiciones no es ampuloso ni teatral... Su técnica, atrevida y amplia, y el modo de componer dio al traste con las corrientes clasicistas y académicas de sus maestros y con el naturalismo exageradamente goyesco...”¹⁵ De todos modos, insiste en la pureza de Rosales como artista, porque no se dejó contaminar por las modas del mercado, muriendo, por tanto, pobre. Así que, podemos decir que, de momento, sigue prevaleciendo la imagen romántica del pintor.

- Bernardino de Pantorba (1896-1990), *Eduardo Rosales* (1937). Bernardino de Pantorba, seudónimo de José López Jiménez, es autor del primer libro sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1948) y también de otras monografías sobre pintores, por ejemplo, de Sorolla (1953), de Velázquez (1955). Antes escribió la de Rosales, y ya dice al principio de la misma, que habiéndose cumplido el centenario del nacimiento del pintor en 1936, coincidiendo con la guerra civil, él publicaba este libro, para conmemorar la efeméride y analizar su figura en profundidad¹⁶. También explica que no existía demanda ni cotización elevada de su obra en el mercado y hace un breve repaso a lo publicado hasta entonces sobre Rosales en España, porque lo que hay en el extranjero le parece poco y equivocado.

- Emiliano Mateo Aguilera (1902-1974), *Eduardo Rosales. Su vida, su obra y su arte* (1946). El autor es claro en cuanto a su calificación del pintor: “Rosales, o un pintor romántico. He aquí cómo mejor puede definirse al hombre -al artista- que, minado por

¹⁵ Ramón Pulido, “Eduardo Rosales y Martínez”, *Gaceta de Bellas Artes*, septiembre de 1930, pág. 1.

¹⁶ La exposición del centenario del nacimiento de Rosales sí se celebró, fue en 1939, acabada la guerra civil. El texto que acompañó al catálogo era parte del llamado “Mi Salón de Otoño” de Eugenio d’Ors, es decir, no era inédito (ver capítulo del siglo XX).

el dolor y acaso inspirado por éste, pasó fugazmente por la vida...”.¹⁷ Volvemos así a la visión romántica de sus primeros biógrafos, engrandecida por su enfermedad, que, en el caso de Aguilera, hasta ve en Rosales un halo de espiritualidad por haber posado como Jesucristo: “Dotado de una fuerte personalidad masculina, el pintor se nos ofrece, no obstante, delicado y doliente. Una gran espiritualidad, toda su vida interior, trasciende de este pálido rostro... ¡cuán nobilísima es la belleza de Rosales! Pudo servir y sirvió, de modelo para representar al mismo Jesús de Nazareth.”¹⁸ En cuanto a su estilo pictórico, aparte de Velázquez y otros maestros como Ribera, lo compara con Manet por su técnica abocetada y con Courbet, por las tintas negras; a estos pintores franceses los tilda de “personales y modernos”, al igual que a Rosales.¹⁹

- El hecho de su enfermedad es para algunos autores el que guía la narración. Así encontramos el caso de un médico que escribió sobre Rosales, el doctor Leopoldo Cortejoso que, en su libro *El dolor en la Vida y en el Arte. Ensayos médico-biográficos sobre tuberculosos célebres* (1946), dedicó un capítulo al pintor madrileño: “La pobre vida enferma de Eduardo Rosales”. En él describe la personalidad del artista, cuyos rasgos son producto de la tuberculosis, que condicionó su vida.

- El pintor Gregorio Prieto (1897-1992) escribió su particular visión del artista, en *Eduardo Rosales* (1950). Seguimos con la visión romántica, que, en el caso de Prieto, llega a calificar a Rosales como pintor-poeta, y el estilo de sus cartas de “postwertheriano”. Ahora bien, a pesar de su prosa alambicada, que hoy nos resulta un tanto recargada, Prieto analiza con ojos de pintor la obra de Rosales, algo que hasta ahora no habíamos visto.²⁰

- En esta primera mitad del siglo, hay que incluir el artículo de Manuel Comba, hijo del último discípulo de Rosales, Juan Comba, y yerno de Carlota Rosales; por tanto, contó con los recuerdos de su padre, que pasó junto a Rosales los últimos tres años de vida del

¹⁷ Emiliano M. Aguilera, *Eduardo Rosales. Su vida, su obra y su arte*, 1946, pág. 1.

¹⁸ Emiliano M. Aguilera, *Op. Cit.*, 1946, pág. 7.

¹⁹ Emiliano M. Aguilera, *Op. Cit.*, 1946, pág. 27.

²⁰ Sobre este asunto se habla en el epígrafe dedicado a la opinión de los pintores sobre Rosales, parte importante de su fortuna crítica.

pintor, y pudo acceder a las cartas todavía en manos de Carlota. Ya el título del texto, “Rosales. El artista incomprendido” (en *Arte y Hogar*, 1944), nos da una idea del acercamiento que se da a la figura del pintor, como artista pobre y enfermo que luchó contra las adversidades de su vida.²¹

Textos sobre Rosales publicados a partir de 1950

A partir de 1950, empiezan a aparecer escritos que profundizan en la figura y en la obra de Rosales en mayor medida que los anteriores. Los más significativos son:

- Francisco Pompey (1887-1974), “Eduardo Rosales”, en *Temas Españoles*, 1953. El autor, como los demás, opina que es el más importante pintor español del siglo XIX después de Goya, y que “ya es hora de que se reconozca que es comparable a las figuras gloriosas de esa época francesa”²². En este sentido hace comparaciones de los cuadros de Rosales con los de pintores franceses, como el *Testamento de Isabel la Católica* que compara con *La muerte de Sardanápalo* y *La matanza de Scio* de Delacroix, y con *El interior de mi estudio* de Courbet. En el caso de *La muerte de Lucrecia*, “puede compararse a *La Balsa de la Medusa* de Géricault en fuerza dramática, en robusto y brioso dibujo, en lo bello y patético de expresión en el colorido. A todo ello la de Rosales añade una nobleza hispánica –velazqueña con educación veneciana de Tintoretto-, de una mayor elevación que en la del malogrado y genial pintor francés”²³. Los tintes novelescos al contar la vida del pintor madrileño vuelven a estar presentes, pues lo llama “este Alfredo de Musset de la pintura española”²⁴. Como los demás, cuenta con el testimonio de los que todavía vivían (como el pintor Francisco Domingo,

²¹ En esta misma línea se ha expresado, recientemente, otro descendiente de Rosales, Manuel Lagarón Comba (nieto de Manuel Comba): “Eduardo Rosales, un espíritu del romanticismo español”, *Historia 16* (septiembre de 2003). Igualmente podríamos decir de otro texto anterior, *Páginas de la vida de Eduardo Rosales* (1978) de Carmen de la Torre Vivero, en el que hace paralelismos con otros artistas románticos, como Bécquer y Chopin. Por tanto, esta idea de malogrado pintor romántico llega hasta hoy, desvirtuando su imagen.

²² Francisco Pompey, “Eduardo Rosales”, en *Temas Españoles*, 1953, pág. 5.

²³ Francisco Pompey, *Op. Cit.*, 1953, pág. 5.

²⁴ Francisco Pompey, *Op. Cit.*, 1953, pág. 11.

que le relató diversas anécdotas) y con la semblanza escrita por Vicente Palmaroli para *El Liberal* en 1894 o el libro de memorias de Martín Rico, *Recuerdos de mi vida* (1906). A esto suma la impagable fuente de las cartas de Rosales, una buena parte todavía en poder de su hija Carlota, aunque por poco tiempo, puesto que las vendió a la Fundación Lázaro Galdiano en 1954.

- En 1953 Xavier de Salas publicó su artículo “*El Testamento de Isabel la Católica*, pintura de Eduardo Rosales”, en *Arte Español*, que es el primer estudio en profundidad del más famoso cuadro de Rosales. Xavier de Salas (1907-1982) fue muy partidario de Rosales, tuvo amistad con la hija del pintor, Carlota, publicó cartas inéditas, aportó datos, y escribió sobre él con una sagacidad como hasta entonces no se había hecho. Así la visión romántica del pintor, que era la habitual en los biógrafos anteriores, dio paso al análisis de su obra desde el punto de vista de un historiador del arte, en su vertiente formalista y de contextualización internacional, especialmente francesa, lo que no extraña, dado el perfil cosmopolita del propio Salas.

Tras este artículo de 1953, Salas escribió algunos más, años después: “La pintura de Rosales”, en *Goya* (1971); “Sobre algunas obras de Rosales no expuestas en el Prado”, en *Goya* (1973); y “Rosales y Fortuny a los cien años de su muerte”, en *Miscellanea Barcinonensia. Revista de Investigación y Alta Cultura* (1974). Pero el texto más largo fue el catálogo de la muestra que, con motivo del centenario de la muerte del pintor en 1973, se celebró en el Museo del Prado siendo Salas director: *Exposición de la obra de Eduardo Rosales, 1836-1873*²⁵ (ver pág. 459). En él publicó uno de los documentos más interesantes acerca del pintor, el alegato en defensa de *La muerte de Lucrecia* que el propio Rosales escribió tras las críticas recibidas en 1871 (ver pág. 342).

- Enrique Pardo Canalís (1919- 2003) también aportó nuevos datos a la biografía de Rosales puesto que tuvo fácil acceso a la documentación del pintor, como Xavier de

²⁵ Mercedes Águeda ha realizado la edición de un volumen (*Estudios. Xavier de Salas*, 2010) que reúne los escritos de este importante historiador del arte. En él se incluye el texto de la exposición de Rosales de 1973, pintor por el que siempre sintió especial predilección, como explica la autora en la introducción del libro.

Salas.²⁶ Es quien más artículos ha publicado sobre el pintor madrileño: “Dos retratos de Rosales”, en *Goya* (1973); “Rosales”, en *Revista de Ideas Estéticas* (1973); “El último pasaporte de Rosales”, en *Revista de Ideas Estéticas* (1973); “Rosales y Fortuny en zigzag”, en *Revista de Ideas Estéticas* (1974); “Perfil humano de Rosales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (conferencia en 1974); “Papeles y retratos de Rosales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1974); “Rosales y la exposición de 1864”, en *Revista de Ideas Estéticas* (1977). Y “Una carta de Rosales”; “La familia de Rosales”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1978), entre otros.²⁷

- El interés por Rosales ha continuado en los historiadores de hoy, como el profesor Mateo Revilla Uceda (1948), que escribió *Eduardo Rosales en la pintura española* (1982). Este libro continúa la línea de Xavier de Salas y Pardo Canalís, en lo que se refiere al análisis formal de su obra y su fortuna crítica. Revilla Uceda, además, hace hincapié en el hecho de que los primeros biógrafos nos han dejado una imagen del pintor, a veces, demasiado marginal, cuando Rosales fue un artista integrado en el sistema oficial y que obtuvo un alto reconocimiento en las Exposiciones Nacionales.

- De la misma opinión es Francisco Calvo Serraller (1948), manifiesta en su libro dedicado a Rosales (1988) de la colección *Los genios de la pintura española*, donde lo compara, además, con los pintores franceses del eclecticismo como Thomas Couture: “...quizá sea el eclecticismo lo que mejor explique la actitud particular de Rosales, en cuya pintura hallamos elementos anecdóticos y formalistas, aunque tratados de una manera en absoluto convencional, estática o académica. Muy al contrario, esta

²⁶ En marzo de 1954, Carlota Rosales vendió a la fundación Lázaro Galdiano 174 cartas de su padre, por 20.000 pesetas, siendo director José Camón Aznar. Cuando éste murió en 1979, ocupó su puesto Enrique Pardo Canalís, quedando las cartas a su disposición. En 2000 se le reclamaron pero sin éxito (murió en 2003 sin descendencia), por tanto, siguen desaparecidas.

²⁷ Muchos de estos artículos se publicaron con motivo del centenario de la muerte de Rosales, en 1973. Así, por ejemplo, algunos salieron en la revista *Goya* de noviembre-diciembre de 1973, cuyo número se dedicó a Rosales. Aparte de Pardo Canalís y Xavier de Salas, también sacaron artículos en este número José Camón Aznar, “Rosales en su centenario”, y Joaquín de la Puente, “El dibujo de Rosales”.

armonización de contrarios es tratada por Rosales como una tensión dinámica que cobra, en ocasiones, visos de ruptura”.²⁸

Este libro le sirvió de base para otro texto, ya no monográfico: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló* (1990), que es una revisión crítica del arte contemporáneo español a través de distintos artistas que, a su juicio, han sido importantes en la evolución pictórica de nuestro país. Por esta razón, explica Calvo Serraller en el prólogo, está Rosales y no Fortuny, y está Beruete y no Sorolla, por poner dos ejemplos casi contemporáneos. El hecho de comenzar por Rosales, sitúa ya al pintor madrileño como el primero en la ruptura con la tradición académica.

Estos historiadores (Salas, Pardo Canalís, Revilla Uceda y Calvo Serraller) hacen hincapié en no confundir la pincelada abocetada de Rosales con el impresionismo que corrió paralelo a los últimos años de su vida, desmintiendo lo apuntado por algunos autores. Por ejemplo, Enrique Lafuente Ferrari: “El nombre de Rosales podría ponerse hoy al lado de ese prodigioso y reducido grupo de pintores franceses, que son los impresionistas.”²⁹ O Juan Antonio Gaya Nuño que, refiriéndose al cuadro del *Desnudo*, dice: “hay que tener este cuadro, soleado, fresco, pujante, sin una sola pincelada de más, como uno de los hitos principales –tanto mejor por lo fortuito de su aparición– del impresionismo español.”³⁰ Y Bernardino de Pantorba, también refiriéndose a este cuadro: “¿No se habla tanto del impresionismo?... Pues he aquí, debida a la mano de Rosales, una valiente muestra de la pintura impresionista, anterior en varios años a la aparición ruidosa de la tendencia.”³¹

En efecto, la pincelada de Rosales es constructiva, modela, no deshace las formas como la de los impresionistas. Así, por ejemplo, Xavier de Salas, dice de sus obras finales que “la tendencia a lo Cézanne estaba planteada ya claramente en la *Lucrecia*”; o Camón

²⁸ Francisco Calvo Serraller, *Los genios de la pintura española. Rosales*, 1988, pág. 12.

²⁹ Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, 1987 (primera edición de 1934), pág. 488.

³⁰ Juan Antonio Gaya Nuño, *El impresionismo en España*, 1974, pág. 6.

³¹ Bernardino de Pantorba, “Cuadros de Rosales”, *Arte Español*, t. XIV, 1943.

Aznar, “así como en el impresionismo francés hay una fuerza expansiva de los toques que dejan a las formas a merced de la atmósfera envolvente, en Rosales esa técnica de manchas vivas, sirve para robustecer más el modelado”.³² También Calvo Serraller es de la misma opinión: “Coincido plenamente con Xavier de Salas en rechazar el carácter preimpresionista de la obra de Rosales, tópico en cuya insistencia hay que reconocer la influencia de una concepción vanguardista de la historia.”³³

- En nuestros días, el estudio de Rosales cuenta con especialistas del siglo XIX español como Carlos Reyero (1957), José Luis Díez (1960) y Javier Barón (1956), por citar tres importantes historiadores del arte que han contemplado distintos aspectos del arte decimonónico y cuyos textos se nombran en este trabajo. Así, la línea de investigación de Carlos Reyero es el análisis iconográfico, es decir, el estudio del significado de la representación de personajes y episodios de la historia de España según los distintos artistas y su incidencia en la evolución del género. En el caso del *Testamento de Isabel la Católica*, por ejemplo, las aportaciones de Reyero son fundamentales para el estudio iconográfico de la obra de Rosales. También lo son sus conclusiones sobre la influencia de Rosales en la representación de los mismos temas en otros pintores (ver págs. 93 y siguientes).

José Luis Díez, en cambio, ha profundizado más en el aspecto formalista y estilístico. De esta manera, ha estudiado la influencia de Velázquez en Rosales y la conexión del pintor madrileño con el realismo, situándolo como el introductor de dicho estilo en la pintura española a partir de la década de 1860.

Tanto José Luis Díez como Javier Barón, conservadores del siglo XIX en el Museo del Prado³⁴, han participado activamente en la labor de recuperación de la pintura de dicho siglo por parte de la pinacoteca, comisariando exposiciones y reorganizando el nuevo espacio dedicado a la pintura decimonónica, que, en el caso de Rosales, cuenta con una

³² Xavier de Salas, “Sobre algunas de Rosales no expuestas en el Prado”; y Camón Aznar, “Rosales en su centenario”, ambos artículos en *Goya*, n. 117, 1973.

³³ Francisco Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló, 1990, pág. 57.

³⁴ José Luis Díez dejó de ser conservador de siglo XIX en el Museo del Prado para pasar a dirigir el nuevo museo de Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, en febrero de 2014.

sala para él. Con respecto a la revalorización de la figura de Rosales en el Museo del Prado, basta mencionar que José Luis Díez realizó el catálogo razonado de sus dibujos en 2007 y le dedicó algunas conferencias en los ciclos realizados por la Fundación de Amigos del Museo del Prado.³⁵

Aparte de estos últimos historiadores del arte, catedráticos y conservadores de museos nacionales, sigue habiendo estudiosos de Rosales en la línea de los primeros biógrafos que han escrito sobre el pintor madrileño, desde la perspectiva, digamos, “romántica”. En dicha línea están Luis Rubio y Juan Antonio López Delgado, que han dedicado mucho tiempo a estudiar la figura del pintor, reuniendo documentos, aportando datos, etc. Así, Luis Rubio publicó su monografía *Eduardo Rosales*, en 2002, a la que han seguido otros textos, como los centrados en los dos principales cuadros del pintor (ver bibliografía).

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Fuentes utilizadas

Para la realización de este trabajo se ha recurrido a fuentes de distintos tipos y procedencias. Con el fin de establecer y analizar la evolución de la fortuna crítica de Rosales, se han utilizado sobre todo las críticas aparecidas a raíz de su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes a las que acudió (1862, 1864 y 1871), y la Exposición Aragonesa de 1868. Así, el primer grupo de noticias ha salido de periódicos y revistas españoles, publicados entre 1862 y 1871. Otro grupo importante son las noticias que rodearon su muerte en 1873, y las posteriores a ella, durante los diez años

³⁵ De todas estos hechos, se da pormenorizada cuenta a lo largo de estas páginas.

siguientes, en las que se incluye el homenaje a Rosales y Fortuny en el Ateneo de Valencia.³⁶

Fuera de España, dado que la pintura de Rosales participó en la Exposición Universal de París de 1867 y de 1878, y en el Salón de 1874, se han rastreado los diarios parisinos alrededor de esas fechas (lo que ha permitido reconstruir el ambiente cultural en que se recibió su obra), habiéndose encontrado varias noticias inéditas acerca del pintor madrileño (ver capítulo 2). Y en cuanto a Roma, aunque vivió la mayor parte de su vida profesional allí, el hecho de no haber participado en ninguna muestra pública oficial, restringe considerablemente el número de noticias consultables (ver capítulo 3).

Aparte de las publicaciones de la época, también se ha recurrido a las cartas personales de Rosales. Si las críticas nos hablan de la visión que se tenía entonces de él y de su obra, a la vez que nos revelan cómo era la situación artística de la Europa de la época, las cartas son la propia voz del pintor la que explica la marcha de los acontecimientos, haciéndonos partícipes, de primera mano, de los hechos sucedidos.

Rosales escribió muchas cartas, sobre todo a su primo y cuñado Fernando Martínez de Pedrosa, a su hermano Ramón, y a sus amigos pintores, como Vicente Palmaroli, el principal de todos.³⁷ El hecho de haber vivido tiempo fuera de España, contribuye a aumentar la correspondencia epistolar ya que esta era la manera de comunicarse con los suyos. Gracias a las cartas podemos seguir su vida, desde sus años de estudiante en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la década de 1850, hasta prácticamente el fin de sus días cuando ya ve la muerte cercana. Y en lo que se refiere a su trabajo, las cartas explican el por qué de elegir unos temas u otros para sus cuadros, cómo los va desarrollando, los problemas que se va encontrando y finalmente, cómo los defiende ante los feroces críticos.

Lamentablemente, no tenemos acceso a sus cartas. El último que dispuso de ellas fue Enrique Pardo Canalís (ver nota 26), el cual fue publicando artículos en la década de

³⁶ Un recuento detallado de las publicaciones consultadas se da en el apéndice final: “Rosales en la prensa entre 1862 y 1883”.

³⁷ Vicente Palmaroli las describe así: “Sus cartas son modelo de expresión clara y sencilla, y su contextura literaria elegantísima.” En “Eduardo Rosales”, *El Liberal*, 25 de junio de 1894.

1970 apoyándose en ellas, según se ha dicho³⁸. Lo mismo que Xavier de Salas, que también las usó para la publicación de sus investigaciones acerca del pintor, desde 1953, tal y como se ha explicado³⁹. Con todo, las conocemos no sólo por ellos, sino también por sus transcripciones a cargo de los primeros biógrafos de Rosales. A ellas hay que añadir las dos que descubrí en los Archivos del Estado de Friburgo, en Suiza, una a la escultora Adèle d’Affry y otra a Federico de Madrazo (ver págs. 241-243).

Bibliotecas y archivos consultados en España

Dado que mi trabajo no ha sido hacer una biografía más de Rosales, sino construir su fortuna crítica, así como estudiar el contexto cultural y artístico de su tiempo, tanto en España como en Francia e Italia, no he centrado el esfuerzo investigador en buscar datos y documentos puntuales sobre su vida personal o profesional que ya otros han rastreado y encontrado, salvo aquéllos que he necesitado para mi análisis. Por tanto, el número de archivos consultados en España ha sido menor comparado con el de las bibliotecas, en las cuales he estudiado, en líneas generales, la pintura de la segunda mitad del siglo XIX tanto española como francesa e italiana. Así, una gran parte de este trabajo se ha elaborado a partir de las publicaciones hemerográficas (diarios y revistas) del siglo XIX y del siglo XX, disponibles digitalmente o en otros formatos, en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. El resto de la bibliografía ha sido consultada en las siguientes bibliotecas de Madrid: Biblioteca Nacional, Biblioteca de la Universidad Complutense, Biblioteca del Museo del Prado, Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía, Biblioteca del Museo Thyssen-Bornemisza, y Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.

Para la participación de Rosales en la Exposición Aragonesa de 1868, se han consultado diarios aragoneses y documentación relacionada con dicha exposición, en torno a la fecha de 1867, en la Biblioteca Municipal de Zaragoza.

³⁸ En la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdeano sigue sin haber noticias de las cartas después de mi visita en marzo de 2014.

³⁹ A día de hoy (mayo de 2014), no he tenido respuesta, por parte de los hijos de Xavier de Salas, acerca de la existencia o no de cartas en los archivos del historiador del arte.

Para la influencia de Rosales en los pintores valencianos a partir de su muerte en 1873, y su homenaje en el Ateneo de Valencia en 1875, se han consultado diarios valencianos y documentación relacionada con dicho acto, entre 1873 y 1875, en el archivo del Ateneo de Valencia y en la Biblioteca Municipal de Valencia.

Estancias de investigación en el extranjero

Aparte de la fortuna crítica en España, ha sido mi intención situar a Rosales en el contexto europeo de su tiempo. Dado que vivió en Roma y estuvo en París, los países donde he centrado mi investigación han sido Francia e Italia, como ya he explicado. Por otro lado, el descubrimiento en París de la relación de Rosales con la escultora suiza Adèle d’Affry, me llevó a dicho país a seguir la pista de este hecho. Por último, para documentar la presencia de *El Testamento de Isabel la Católica* en la Exposición Internacional en Dublín de 1865, he dedicado una consulta puntual en Oxford⁴⁰. Así, mis estancias en el extranjero han sido las siguientes:

En París investigué en dos periodos distintos. El primero durante el mes de octubre de 2010, y el segundo en el de mayo de 2012, para estudiar la fortuna crítica de Eduardo Rosales en Francia y el contexto artístico francés de su tiempo, bajo la supervisión de la profesora Véronique Gérard-Powell de la Universidad de la Sorbona.

Mi objetivo era buscar todas las noticias relacionadas con:

- El éxito de *El Testamento de Isabel la Católica* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1864, y su posible trascendencia en los diarios parisinos.
- La participación de *El Testamento* en la Exposición Universal de 1867, y en general sobre la participación española. Críticas al cuadro en los diarios parisinos.
- La presencia de *La muerte de Lucrecia* en el Salón de 1874 (noticia que descubrí en un periódico en Madrid).
- La participación de *La muerte de Lucrecia* y los *Evangelistas* en la Exposición Universal de 1878.

⁴⁰ He investigado en la biblioteca Bodleian de Oxford, simplemente para obtener más información sobre esta exposición, ya que una investigación sobre la fortuna crítica de Rosales en dicho país, no estaba entre mis objetivos en este momento, quizá en un futuro.

Durante mi segunda estancia en París, me centré en los artistas franceses contemporáneos a Rosales que tuvieron relación con él en Roma, como Carolus Duran o Henri Regnault. De modo que investigué todo lo relacionado con la Academia de Francia en Roma. Durante ambas estancias trabajé en los siguientes archivos y bibliotecas: Bibliothèque National de France, site François Mitterand, Bibliothèque National de France, site Richelieu, Bibliothèque National de France, site Arsenal, Centre de Documentation du Musée d'Orsay, Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art, y Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

En cuanto a Roma, durante los meses de octubre y noviembre de 2011 estudié la fortuna crítica de Eduardo Rosales en Italia y el contexto artístico italiano de su tiempo, bajo la supervisión del profesor Claudio Zambianchi de la Universidad de la Sapienza. Dado que no tenía hechos concretos de los que partir, a diferencia de París, ya que Rosales no participó en ninguna muestra pública en Italia (salvo la exposición de los cuadros españoles antes de ser enviados a Madrid con motivo de la Exposición Nacional de 1864), centré mis investigaciones en temas generales relacionados con la obra de Rosales y el contexto artístico italiano, como fueron:

- Los pintores Nazarenos y su posible conexión con la colonia de artistas españoles.
- El ambiente artístico y las asociaciones de artistas. Lugares donde exponían.
- El tema de *La muerte de Lucrecia* en la pintura académica italiana.
- Dicotomía Rosales-Fortuny, a partir de sus muertes. La pintura de historia contra la moda de la pintura de género que ambos representaban.
- La fortuna crítica de la pintura española decimonónica por parte de los historiadores del arte italianos, a partir del final del siglo. Y dentro de ello, qué lugar ocupa Rosales en los manuales de arte.

Las bibliotecas y archivos consultados fueron los siguientes: Biblioteca Hertziana-Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Biblioteca de la Accademia di San Luca, Università de la Sapienza, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Archivio di Stato di Roma, Biblioteca y Archivo de la Real Academia de España en Roma, Biblioteca y Archivo de la Villa Medicea-Academia de Francia en Roma.

A Friburgo, Suiza, me desplacé el mes de junio de 2012 para investigar sobre la relación artística entre Eduardo Rosales y la escultora Adèle d’Affry apodada *Marcello*, bajo la supervisión de la co-directora del Museo de Arte e Historia de Friburgo, Caroline Schuster Cordone. Las bibliotecas y archivos consultados fueron: Archivo del Museo de Arte e Historia de Friburgo, Archivos del Estado de Friburgo, Fundación Marcello en Givisiez, Biblioteca Nacional de Berna.

Finalmente, he realizado una consulta puntual en la Frick Art Reference Library de Nueva York, en septiembre de 2014, con el objeto de recabar información sobre el pintor norteamericano William Stanley Haseltine (1835-1900), amigo de Rosales durante los primeros años de su estancia en Roma.

Del resultado de todas estas investigaciones, en estos lugares, se da cuenta a lo largo de este trabajo.

Planteamiento del trabajo y organización de los capítulos

En el planteamiento de este trabajo están los dos temas que sirven de base para todo el conjunto, ya sea la parte dedicada a España, a Francia o a Italia. A saber: el contexto artístico en relación con Rosales y su fortuna crítica. De modo que, tomando al pintor madrileño como referencia, en muchas partes de este trabajo el punto de vista va cambiando de un lugar a otro, a modo de zig-zag. Así, en el caso de Francia, por ejemplo, leemos la visión que tenían los franceses del arte español, qué opinión les mereció Rosales cuando lo conocieron, pero también, qué tipo de pintura hacían los artistas españoles afincados en París, y al mismo tiempo, cómo le influyó a Rosales pasar por la ciudad que entonces centraba gran parte del interés artístico internacional. Es decir, se ha tratado de explicar la posición de Rosales desde los distintos ámbitos de influencia en unos lugares y otros, pues todo ha contribuido a su fortuna crítica y a la evolución de su obra. Al mismo tiempo, se van intercalando pasajes biográficos que ayudan a una mejor comprensión de su figura.

Teniendo en cuenta estos planteamientos, una línea divisoria marca claramente este trabajo en dos mitades: una referida a la fortuna crítica de Rosales durante su vida

profesional (1862-1873) y los años inmediatos a su muerte, en la que se incluye el desarrollo de su obra, y otra, a partir de entonces hasta hoy, que aborda su herencia artística así como las variaciones de su fortuna crítica en los últimos ciento treinta años.

Dentro de la primera mitad los capítulos se han ordenado, de forma cronológica, según los principales hechos artísticos de su vida, y más concretamente, a raíz de la presentación de su cuadro *La muerte de Lucrecia* en la Exposición Nacional de 1871, que constituyó un punto de inflexión en su carrera. Así, el primer gran apartado (I) se titula “La obra de Rosales y su fortuna crítica antes de 1871”, en los tres países: España, Francia e Italia.

El de España está dividido en tres partes: la primera (A) es el contexto cultural y artístico de la España de su tiempo, fundamental para comprender algunos aspectos de su fortuna crítica, como son nuestro largo romanticismo, la prevalencia de la pintura de historia sobre los demás géneros, la importancia de las Exposiciones Nacionales para la carrera de un pintor, o el papel de los críticos en el sistema oficial. La segunda (B) se centra en la participación de Rosales en las Exposiciones Nacionales, empezando por la primera de estas muestras, la de 1862, con su cuadro *Nena*. La tercera parte (C) trata la presencia de su famoso cuadro de historia *El Testamento de Isabel la Católica* en la Exposición Nacional de 1864, explicándose desde la concepción del tema hasta las críticas. Esta parte termina con la repercusión de dicha obra en la de algunos pintores, así como la referencia de Velázquez, fundamental en Rosales y en muchos pintores de su generación. Por tanto, aunque no se haga un análisis formalista en profundidad de *El Testamento de Isabel la Católica*, ya tratado por otros historidores, sí se habla de la génesis del cuadro (elección, documentación y representación del tema); y lo mismo podemos decir de la influencia de Rosales en otros pintores que, aún habiendo ya sido estudiada, se incluye porque completa su fortuna crítica en España durante esos años.

El segundo capítulo está dedicado a Francia, a raíz de la participación del *Testamento de Isabel la Católica* en la Exposición Universal de París en 1867. Está dividido en tres partes: la primera (A) analiza el contexto cultural y artístico de la Francia de su tiempo, necesario para entender las diferencias entre el sistema oficial español y el francés (por ejemplo, la crítica, los Salones y los distintos géneros pictóricos). Así mismo, en este capítulo, se estudia la importancia del descubrimiento de la escuela española para los

pintores franceses y cómo pudo influir en ellos; también se habla de la presencia de artistas españoles en los Salones parisinos pues todo ello contribuye a una mejor comprensión de la situación artística que Rosales se encontró al llegar a la capital francesa en 1865. La segunda parte (B) tiene que ver con la participación de Rosales en la Exposición Universal, y fundamentalmente los juicios a su cuadro aparecidos en los diarios parisinos. La tercera (C) estudia la obra de Rosales después de haber pasado por París: qué cuadros le causaron mayor impresión, su intento de introducirse en el mercado artístico, y, sobre todo, qué similitudes podemos encontrar con los llamados pintores modernos, como Manet, pintor con el que se le ha comparado más de una vez.

El tercer capítulo se centra en Italia y su relación con *La muerte de Lucrecia*. Nuevamente, la primera parte (A) está dedicada al contexto cultural y artístico de la Italia de su tiempo, como la ausencia de un sistema oficial de exposiciones a la manera española o francesa; pero especialmente está dedicada a la idea de Roma como meta artística y al poder de atracción que ejercía la ciudad, necesario para entender la importancia de la comunidad artística internacional. Una especial atención está dirigida a la presencia de los artistas españoles y franceses, y sus respectivas Academias: la influencia de la francesa en la comunidad internacional, con qué pintores extranjeros se trató Rosales, etc.; por último, se ofrece el viaje de Rosales a Italia y su estancia en Roma, apuntes biográficos que no podían faltar para una mejor comprensión de lo que fue su vida en la Ciudad Eterna.

Una segunda parte (B) del capítulo de Italia se centra en las corrientes pictóricas presentes en Roma que pudieron influir en el pintor madrileño: la pintura religiosa (los pintores Nazarenos, el purismo), el realismo (el *verismo* en la pintura de historia, los *Macchiaioli*), la pintura clásica (la iconografía del tema de Lucrecia, los temas clásicos en los pintores italianos, franceses y españoles), y otras corrientes como “la nueva pintura” representada por Fortuny, sin olvidar tendencias tales como el simbolismo que ya despuntaban. Con respecto al pintor catalán, si en el capítulo de Francia se habló ya de la pintura de género y su situación en el mercado, en éste también se trata pues la figura de Fortuny fue tomada como antítesis de la de Rosales. Es decir, el estudio de las tendencias pictóricas presentes en Roma nos dará la clave para entender los distintos matices que encierra la obra de Rosales en relación a ellas, especialmente, para *La muerte de Lucrecia*.

Tras este gran apartado que comprende la mayor parte de la vida de Rosales, se sucede el siguiente (II), “La obra de Rosales y su fortuna crítica desde 1871” pues, como se decía al principio, dicha fecha marca un punto de inflexión en su carrera. La primera parte (A) trata sobre *La muerte de Lucrecia* en la Exposición Nacional de 1871 y su repercusión, dado que el cuadro no sólo dio un giro a su fortuna crítica, sino que supuso un revulsivo para el panorama artístico español. Así, se intenta explicar el por qué de la elección del tema por parte de Rosales y su representación, que tiene que ver con su estancia en Roma. Los siguientes puntos repasan las duras críticas al cuadro, en especial, al manifiesto no acabado presente en todo el lienzo, y cómo lo defendió Rosales, a través del alegato que escribió el pintor madrileño con tal fin. Por último se habla de la influencia de esta obra en los pintores valencianos presentes en la Exposición.

La segunda parte (B) es el final de la vida de Rosales, su muerte y asuntos como el homenaje póstumo del Ateneo de Valencia junto al homenaje de Fortuny, que trajo consigo el debate entre la pintura de historia y la de género. Un especial interés se dedica a los últimos cuadros que Rosales realizó en Murcia pues en ellos ya no trata temas de historia, ni siquiera de anécdota histórica, sino asuntos rurales del presente; también se estudia la forma en que están pintados que le acerca a ciertos pintores modernos tanto franceses como italianos, anticipando el sintetismo.

La tercera parte (C) analiza la fortuna crítica de Rosales otra vez en Francia, a raíz de la participación de *La muerte de Lucrecia* en el Salón de 1874 y en la Exposición Universal de París en 1878. Nuevamente se da importancia al contexto artístico francés, pues a partir de 1874 la situación cambió con respecto a 1867 (cuando los franceses vieron la obra de Rosales por primera vez), que se resume en una presencia cada vez mayor de la nueva pintura representada por los impresionistas y una mayor ausencia de la pintura de historia. En este capítulo también se habla de cómo ha tratado la historiografía italiana la figura de Rosales.

Tras esta primera mitad, empieza una segunda más corta y que constituye el último apartado (III): un epílogo dedicado a la estela de Rosales pasada su vida y los años inmediatos a su muerte. La primera parte (A) trata sobre la imagen del pintor madrileño en el último tercio del siglo XIX, momento en que cambia el panorama artístico español

con respecto al tiempo de Rosales. La fortuna crítica del pintor durante este periodo se centra en la valoración del realismo como paradigma del arte español, en el que ocupa un lugar primordial su comparación con Velázquez, con quien ya se le relacionó en vida. Así mismo la herencia de Rosales se deja sentir en los pintores valencianos como ya se comentó anteriormente, sólo que ahora se detalla más.

La segunda parte (B) aborda la fortuna crítica de Rosales en el siglo XX, en sus tres periodos: la Edad de Plata, el franquismo, y la democracia. En el primero de ellos se vuelve una vez más al escenario francés para hablar de la fortuna crítica de Rosales en aquel país, porque de nuevo su obra se dejó ver en París con motivo de una exposición de arte español en 1919. En este capítulo también se incluyen las muestras dedicadas a Rosales durante el siglo XX (exposición de 1902, exposiciones conmemorativas de los centenarios de su nacimiento y muerte en 1939 y 1973 respectivamente, entre otras); así como la valoración del pintor madrileño por parte del Museo del Prado dentro de la reivindicación general del arte decimonónico que lleva haciendo la pinacoteca en los últimos años. El capítulo termina con la estela de Rosales en algunos pintores del último siglo que completan su fortuna crítica en España.

Finalmente y tras las conclusiones y la bibliografía, se presenta un apéndice final con los siguientes puntos: una tabla con la lista de los periódicos decimonónicos consultados entre 1862 y 1883 (desde su primera participación en una Exposición Nacional hasta diez años después de su muerte), en los cuales se encontraron noticias sobre Rosales. El segundo punto es la interpretación de dicha tabla, llamado “Rosales en la prensa entre 1862 y 1883”. El tercero y el cuarto son la transcripción de las críticas de las Exposiciones Nacionales de 1864 y 1871. Y el quinto punto es una selección de las semblanzas publicadas tras su muerte.

En definitiva, este trabajo pretende ser una actualización de la figura de Rosales tanto en su fortuna crítica como en nuevos acercamientos a su obra, que incluyen la contextualización internacional de la misma, tal y como su título indica.

I. LA FORTUNA CRÍTICA DE ROSALES ANTES DE 1871

1. ESPAÑA

A. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO ESPAÑOL

Eduardo Rosales fue un pintor íntimamente unido al sistema artístico de su país: las pensiones en Roma, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, las críticas a sus cuadros aparecidas en los periódicos, etc. Todo ello conformaba el arte oficial, inseparable de la carrera de cualquier artista. Al mismo tiempo, las particulares circunstancias socio-políticas españolas influyeron en la larga permanencia del romanticismo, y en consecuencia, de la pintura de historia, y en la tardía aparición del mercado artístico, asuntos que incidieron directamente en Rosales.

Panorama político y social de la España decimonónica

En Europa, el siglo XIX fue época de cambios y revoluciones. La Revolución Francesa puso fin a la sociedad estamental del Antiguo Régimen e introdujo una nueva estructura social basada en clases, en la que la burguesía fue la clase dominante que pronto se afianzó en el poder, enriquecida por el progreso que había traído la Revolución Industrial. Los nacionalismos se asentaron en toda Europa, arropados por el romanticismo, corriente cultural que impregnó la primera parte del siglo, y el poder omnímodo que antaño tuvieron la Iglesia y la Monarquía fue contrarrestado progresivamente a través de leyes y constituciones.⁴¹

España, sin embargo, siguió siendo un país fundamentalmente rural y poco industrializado hasta el último tercio de la centuria ya que, la permanencia del

⁴¹ Este epígrafe sirve para dar unas notas explicativas al contexto social y político del siglo XIX, ya que no se trata aquí de entrar en detalles de lo que fue el paso del Antiguo Régimen a la sociedad de clases. Para una visión de conjunto, leer, por ejemplo: Christopher A. Bayly, *El nacimiento del mundo moderno. 1780-1914*, 2004, especialmente las dos primeras partes, “El fin del Antiguo Régimen, entre 1780 y 1820” (pág. 5), y “La génesis del mundo moderno, 1815-1865” (pág. 125).

absolutismo hasta la muerte de Fernando VII en 1833 retrasó el asentamiento de las conquistas sociales y económicas logradas a golpe de revolución por nuestros vecinos europeos. El progreso que trajo consigo la Revolución Industrial, que en países como Francia o Inglaterra había producido potentes economías y el enriquecimiento de la nueva clase social, la burguesía, aquí no se dio hasta prácticamente el último tercio de siglo, y en regiones concretas como Cataluña o el País Vasco⁴². Madrid seguía siendo una ciudad pequeña comparada con las demás capitales europeas, incluso después de realizadas las reformas y ampliaciones durante el reinado de Isabel II; y la burguesía asentada en el poder, por una falta de cultura y de gusto, apenas compraba obras de arte excepto retratos o escenas de costumbres para decorar sus abigarradas viviendas.⁴³

Al margen de los numerosos pronunciamientos militares y cambios de gobierno que se sucedieron a lo largo de la centuria decimonónica, ésta se podría dividir en tres grandes bloques que coinciden con los reinados de tres monarcas: el periodo de Fernando VII hasta 1833, el de Isabel II hasta 1868 y la restauración de Alfonso XII en 1874. A grandes rasgos se podría decir que la ideología dominante durante buena parte del siglo es conservadora, o al menos moderada, ya que brotes revolucionarios como el de 1812 en Cádiz y su reaparición en 1820 con Riego, o el intento de Espartero en 1840 fueron pronto aplastados volviendo el poder a la Monarquía o a los que la manejaban.⁴⁴

Así, la vuelta de Fernando VII y su permanencia en el trono hasta 1833 no hicieron más que retrasar la tan necesaria transformación social y económica que ya se pretendió en 1812, intento frustrado que llevó a sus artífices al exilio. Ese conservadurismo imperante durante el reinado de Fernando VII, salvo el periodo del Trienio Liberal, pasó a la Regencia de María Cristina y después a la época isabelina en la que vivió Rosales. Por su parte, la Primera República se proclamó en 1873 pero sólo duró un año y ocho

⁴² Aunque en líneas generales esto fue así, la construcción del estado liberal y democrático fue largo y complicado, con avances y retrocesos, incluso en Francia, país que abanderó la revolución, y mucho menos sobresaltado en Gran Bretaña, por ejemplo. En lo que respecta a España, el proceso también fue largo y complicado. Para una visión más detallada, ver, entre otros: Ángel Bahamonde, *Historia de España. Siglo XIX*, 2014, o Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España. Siglo XIX*, 2009.

⁴³ Para una visión de conjunto de lo que fue el reinado de Isabel II, leer, entre otros, VV.AA., *La política en el reinado de Isabel II*, 1998. Y con respecto a la sociedad burguesa, ver, Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, 2014.

⁴⁴ Blanca Buldain Jaca (coord.), *Historia contemporánea de España. 1808-1923*, Akal, Madrid, 2011.

meses, pues el retorno de la Monarquía tras el Sexenio Revolucionario (1868-1874), no hizo más que continuar en lo que fue un periodo nuevamente conservador, la Restauración.⁴⁵

La falta de estabilidad política que vivía el país se reflejaba en el arte, cuya situación fue bastante precaria, hasta mediados de siglo. Debido a la desamortización de Mendizábal (1837), la Iglesia vio mermado su patrimonio y, en cierto modo su poder adquisitivo, al menos a la hora de llevar a cabo encargos artísticos. Por otro lado, la Monarquía que antaño formó importantes colecciones, y protegía a los pintores (recordemos la relación entre Felipe IV y Velázquez), se encontraba muy debilitada. Los artistas, que en el pasado habían llenado con sus lienzos, expresamente pintados para ello, o con sus frescos, las paredes de iglesias, monasterios y palacios, habían perdido a sus dos principales clientes y, por tanto, su protección. La aristocracia, por su parte, que en el siglo XVIII, había formado también grandes colecciones, había amparado a los artistas y se había interesado por el arte (como el caso de la duquesa de Alba y Goya, o los salones literarios de la duquesa de Osuna, por ejemplo), se había empobrecido y sus gustos eran ramplones. El coleccionismo era casi inexistente⁴⁶.

No había, por tanto, una política oficial de protección al arte, tan sólo existían las antiguas Sociedades Económicas de Amigos del País, de tradición dieciochesca, mientras que las de nueva cuña de época romántica, como los Ateneos o Liceos Artísticos y Literarios, eran escasos. Ante esta falta de protección por parte de los poderosos y de clientes que les dieran trabajo, los artistas se encontraban desamparados y sin recursos. Todo esto cambió con la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, por parte del Estado, que se convirtió en el nuevo mecenas.

⁴⁵ VV.AA., *Historia de España. La era isabelina y el Sexenio Democrático (1834-1874)*, 1981; y VV.AA., *Historia de España. La época de la Restauración (1875-1902)*, 2002.

⁴⁶ Ver M^a Dolores Jiménez-Blanco, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, 2013.

La creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes

La creación de las Exposiciones Nacionales, en 1853, puso en marcha la maquinaria necesaria para el surgimiento de la crítica de arte, el nacimiento de un incipiente mercado, y con el tiempo ayudó a la aparición de un tímido coleccionismo, la formación del gusto...⁴⁷. El modelo, al que aspiraban, era el Salón de París, existente desde finales del siglo XVIII, como se explica en el capítulo de Francia.

Con las Exposiciones Nacionales se daba fin a una costumbre de siglos que vinculaba estrechamente a la Monarquía con los artistas, a través de los encargos que la Corona hacía a los pintores de la corte pagados con el erario real. A partir de la creación de una nueva estructura de contacto entre artistas y público, los pintores tuvieron nuevas posibilidades de reconocimiento, clientela y fama, si bien, detrás de todo ello seguía estando, de algún modo, la institución regia que utilizó el nuevo sistema para su propaganda a través de los cuadros de historia.⁴⁸

El total de Exposiciones celebradas a lo largo del siglo XIX fueron 17 bienales, entre 1856 y 1899, siendo trienales a partir de 1878⁴⁹. Tenían su origen en las que -cada año- realizaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre 1794 y 1851, con el fin de dar a conocer la colección de la institución para promover el gusto y la afición por el arte, a la vez que se incorporaban obras premiadas en los concursos trienales académicos. También se inspiraban en las muestras organizadas por el Ateneo de Madrid y por el Liceo Artístico y Literario de época romántica. Un Real Decreto de Isabel II del 28 de diciembre de 1853 así como un Reglamento publicado el 1 de mayo

⁴⁷ Para un estudio más completo, consultar el libro de Bernardino de Pantorba *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, 1948; y más recientemente el de Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX* (tesis), 1987. En este último texto, fundamentalmente, me he apoyado para el desarrollo de algunas ideas como la ausencia de mecenazgo en la España del siglo XIX, el papel del Estado como protector de las artes, el alto concepto del arte, etc.; es decir, todo lo que llevó a la creación de las Exposiciones Nacionales y que se explica en la primera parte de dicho libro.

⁴⁸ José Luis Díez, *La pintura isabelina. Arte y política*, discurso de ingreso en la Academia de la Historia, 2010, pág. 86.

⁴⁹ La de 1868 no se celebró por motivo de la Revolución, pasando a hacerse en 1871; y debido a la inestabilidad política, la siguiente se celebró en 1876, ya con Alfonso XII, siendo la de 1878 la última de carácter bienal.

de 1854, hacía oficial el proyecto reclamado por tantas voces como la de José Galofre⁵⁰. Se dispuso que las Exposiciones Nacionales estuvieran adscritas al Ministerio de Fomento y bajo el asesoramiento de la Academia. Se celebraban en las galerías de dicho ministerio, ubicado en lo que fue el convento de la Trinidad de Atocha y a partir de 1887, se les habilitó un nuevo edificio, mucho más espacioso, llamado Palacio de las Artes e Industrias, hoy Museo de Ciencias Naturales. Hasta 1887, por tanto, se celebraron en otros lugares. Así, por ejemplo, las Exposiciones a las que acudió Rosales tuvieron lugar en la antigua Casa de la Moneda (la de 1862), en una carpa instalada en la calle Alcalá (la de 1864), y en un edificio provisional en el antiguo paseo del Cisne (la de 1871).

Manuel Cañete recordaba así los comienzos de las Exposiciones Nacionales, en su crítica a la de 1871:

“Nadie que haya vivido en Madrid desde hace veinticinco años habrá olvidado que por aquel entonces las Exposiciones de Bellas Artes se efectuaban en el local poco a propósito de la Academia de San Fernando, coincidiendo con la celebración de las ferias, que a la sazón se extendían principalmente por la calle de Alcalá, donde aquélla tiene su morada. El número de obras artísticas que solían ofrecerse a la expectación pública en esos certámenes (los cuales parecían como una especie de distracción aneja a la venta de frutas y trastos viejos), era escaso por lo común, comparado con el que hemos visto reunido en las últimas exposiciones...

La generosa protección dispensada al arte por la magnánima reina Isabel II, y por su augusta madre..., ha subido el precio de numerosas obras de pintores y estatuarios, cuando casi nadie se cuidaba de adquirirlas; fue poco a poco sirviendo de estímulo, a unos para consagrarse con mayor fe y con más cierta esperanza de honroso lucro a estudiar, adelantar y sobresalir; a otros para cobrar afición a enriquecer con pinturas y esculturas sus salones y galerías.

Secundando tan altos fines, esforzándose el Gobierno por contribuir a la empresa patriótica de regenerar y dar alimento al arte, ya fomentando y mejorando su enseñanza, ya concediendo frecuentemente pensiones..., destinando en los presupuestos una cantidad al laudable objeto de adquirir para el Estado las obras premiadas en las exposiciones.”⁵¹

Las Exposiciones Nacionales servían para darse a conocer y para encumbrar a los pintores, pues de ellas dependía su futuro trabajo y su fortuna crítica. A través de ellas, los artistas podían conseguir encargos de clientes privados, porque durante su celebración, las obras estaban a la venta. En cierto sentido, se pensaba que a los propios artistas les debía bastar el honor y la fama, y no hacer fortuna, tal era la importancia de su misión. Claro que este punto de vista cambió a partir del último tercio de siglo, con

⁵⁰ José Galofre afirmaba en *El Clamor Público* el 4 de septiembre de 1851: “El gobierno es el único que debe proteger a las artes”. En Gutiérrez Burón, *Op. Cit.*, 1987, pág. 200.

⁵¹ Manuel Cañete, *El Tiempo*, 1 de noviembre de 1871.

la aparición del mercado artístico. Por dar algunas notas ilustrativas en el caso de Rosales, cuando se presentó, por primera vez, en la Exposición de 1862 con el cuadro *Nena*, era un joven desconocido, pero su suerte empezó a cambiar cuando en el marco de aquella Exposición, la condesa del Velle le compró el lienzo y además le encargó la pareja, *Angelo* o *Niño con perro*. El año del *Testamento de Isabel la Católica*, 1864, fue el de su consagración, gracias a lo cual, otros aristócratas, como el duque de Fernán Núñez, le empezaron a pedir retratos. Y en 1871, el año de la *Muerte de Lucrecia*, ya era un pintor muy considerado a quien, nada menos que el general Serrano, regente del reino, le había encargado el retrato de su hija, *Retrato de Concepción Serrano*.

Este circuito, recién creado, funcionaba del siguiente modo: el Estado, y la Monarquía con él, favorecía las artes a la vez que se proveía de obras para sus museos y ministerios; la aristocracia y la burguesía (ésta siempre emulando a aquélla) decoraba sus palacios y casas; y los pintores tenían trabajo. Pero la forma de pintar debía ser la que dictaban las normas del academicismo y los temas los que demandaba el poder: aquellas escenas de la historia de España que mejor ejemplarizaban nuestro memorable pasado. De esta manera, el Estado legitimaba su estatus a través de la pintura de historia, fomentando el nacionalismo y determinados temas relacionados con cierto concepto de patriotismo.

Así, encontramos que desde la Exposición Nacional de 1856 el número de cuadros de historia aumentó hasta las de 1864 y 1866, momentos álgidos del género. A partir de entonces descende hasta la de 1871 para llegar a su punto más bajo en la de 1876, y en la de 1878 (el año que triunfa Pradilla con su *Juana la Loca* por doble partida, tanto en la Exposición Nacional de Madrid como en la Universal de París, en la que también estaba *La muerte de Lucrecia*) vuelve a subir y se mantiene hasta las de 1881, 1884 y 1887 (son los años de la Restauración, en los que siguen primando los viejos valores) para decaer después, como veremos.⁵²

Los cuadros eran de grandes dimensiones, pues así lo exigía el género. Además el Estado solía comprar las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales, por tanto, los

⁵² Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, 1948, pág. 34.

pintores ya las concebían pensando en el posible lugar al que podrían destinarse, las salas de un museo o un espacio oficial, con la consiguiente contemplación del público al que había que impresionar. En los cuadros de historia, por tanto, los pintores debían desplegar todos sus conocimientos sobre la materia y su buen oficio para narrar un hecho que -además- debía aleccionar con su trasfondo moral. Los críticos, por su parte, eran muy conscientes de todo esto y no pasaban por alto un error histórico o un anacronismo en el vestuario y en el mobiliario, aparte de hacer notar, por supuesto, las imperfecciones del dibujo o de la composición del cuadro. Rosales, como veremos, no se libró de este tipo de comentarios a sus obras.

Las Exposiciones Nacionales se convirtieron en un fenómeno social: había que acudir y opinar para estar al día, y las noticias relacionadas con ellas eran abundantes en los numerosos periódicos que se publicaban. Algo parecido a lo que ocurría en París con los Salones, a los cuales se pretendía emular; claro que éstos existían desde finales del siglo XVIII, aventajándonos en experiencia de muchos años, y sobre todo, con la presencia de una crítica artística más profesionalizada y menos apegada al academicismo (al menos en el último cuarto de siglo) que contribuyó al desarrollo del arte moderno, como se explica en el capítulo de Francia.

La protección del Estado se traducía también en pagar la formación de algunos artistas en el extranjero, especialmente en Roma, cuna del arte (tema desarrollado en el capítulo de Italia). Éstos, por su parte, debían corresponder a aquellas pensiones estatales con una copia de un cuadro antiguo o un cuadro de historia destinado a las Exposición Nacional del año correspondiente. Por tanto, los pintores debían esmerarse y elegir muy bien el tema. También debían representar el asunto elegido con todo rigor histórico, habiéndose documentado previamente y, por supuesto, pintarlo de acuerdo a las normas académicas, ya que luego los críticos se fijaban en todas estas cuestiones, como se ha dicho. Todo ello conformaba el sistema del arte oficial y hacía que los pintores vivieran supeditados a él.

Sin embargo, en el último cuarto del siglo, el excesivo proteccionismo por parte del Estado produjo el estancamiento del sistema. Varios factores -en líneas muy generales y salvo excepciones- contribuyeron a ello: en primer lugar, la pintura de historia fue

derivando hacia una pintura social, incluso anecdótica, cuyos temas eran los de la vida contemporánea y no los del pasado. El arte había dejado de ostentar una misión moral y ya no tenía sentido rescatar las glorias nacionales.

En segundo lugar, el excesivo peso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, dominada por el clan Madrazo, unido a la sola presencia de las Exposiciones Nacionales como único lugar donde exponer, limitaba a los artistas. Bien es cierto que en Francia también existía un arte oficial presente en los Salones a los que era de lo más conveniente acudir, pues de ellos salían los principales encargos oficiales, pero paulatinamente habían ido surgiendo salones paralelos o salas de exposición que iban marcando los cambios de los nuevos tiempos y que fueron donde se fraguó el arte moderno, y donde acudieron los marchantes más avisados, cosa que aquí no ocurrió. Locales comerciales de iniciativa privada que son el germen de las galerías de arte, como la Sala Parés de Barcelona o los Salones de Pedro Bosch (antigua Platería Martínez) en Madrid, donde precisamente tuvo lugar una exposición de Rosales a su muerte con la venta de su obra, se contaban con los dedos de la mano. Así, en Barcelona, capital industrial y ciudad más pendiente de las últimas modas de la vecina Francia, y donde se formó una burguesía muy afín al comercio, nació un mercado que veía en el arte una mercancía más. Mientras que en Madrid, más apegada al poder, y sede de las Exposiciones Nacionales y del llamado arte oficial, las iniciativas de tipo privado tardaron más en llegar.

Por último, con el tiempo, los artistas prefirieron ir a formarse a París, cuna de la modernidad, que a Roma, demasiado encerrada en sí misma y en sus eternas ruinas. Y así lo empezaron a hacer, sobre todo desde Barcelona. Fue entonces, en que al panorama artístico español le faltaba poco para empezar a cambiar, cuando murió Eduardo Rosales, justo en el momento álgido de su vida. Su carrera había ido paralela al sistema creado por las Exposiciones Nacionales, fue premiado en ellas pero no consiguió entrar en los circuitos del mercado incipiente, como sí lo hizo su amigo Fortuny que, por cierto, nunca participó en una Exposición Nacional.

El romanticismo

Aunque el romanticismo no se originó en España (fue en países como Inglaterra, Alemania y Francia, donde ya, en el siglo XVIII y desde la filosofía, se empieza a valorar lo subjetivo y sensitivo frente a las reglas y la objetividad), para los europeos de los primeros decenios del siglo XIX, el nuestro era un país romántico por naturaleza, por contar con valores “eternamente románticos” como nuestro carácter apasionado, el individualismo, el espíritu caballeresco, lo pintoresco del paisaje y de la gente, incluso el catolicismo⁵³. Esta imagen fue divulgada por los viajeros románticos, franceses e ingleses fundamentalmente, que vinieron a España desde principios del siglo XIX (ver el punto del descubrimiento de la pintura española en el capítulo de Francia)⁵⁴. Ello, unido al empuje de los nacionalismos, cuyas reivindicaciones se ven reflejadas en la Edad Media, época que se recupera a través de la literatura, el teatro, la pintura, la arquitectura, y a la exaltación de la libertad, producto de las revoluciones, hacen del romanticismo un movimiento amplio y poliédrico el cual, aunque mira constantemente al pasado, es el reflejo de los nuevos tiempos y, en definitiva, del nuevo sujeto burgués.

El romanticismo apareció en España por la llegada de novedades europeas que coincidieron con el desarrollo interno de cuestiones como el nacionalismo y el pintoresquismo. Para el tiempo en que el romanticismo alcanzó su cumbre en Europa, España estaba sumida en las consecuencias de la guerra de la Independencia y en el final del reinado de Fernando VII. Tan sólo se habían dado algunos brotes románticos en el Cádiz de 1812 o en la Barcelona de la década de 1820 cuando se fundó, por ejemplo, la revista *El Europeo* (1823-1824). Por su parte en Madrid, *El Artista*

⁵³ Para el gran hispanista inglés, Edgar Allison Peers, el romanticismo español es una constante histórica. Así lo manifiesta en su libro *Historia del movimiento romántico español* (última edición de 1973), cuando dice: “Para el estudioso de la literatura, España es en verdad un país romántico por naturaleza, pues su vida y su cultura continúan presentando, época tras época, las cualidades que la palabra romanticismo implica... Para nosotros, la tendencia romántica del carácter español se manifiesta en todas las fases y épocas de su literatura, y sobre todo, en la Edad Media, así como en el periodo de máxima conciencia de sí misma y de mayor triunfo de su arte, en el llamado Siglo de Oro” (pág. 24).

⁵⁴ Pero al mismo tiempo, estos viajeros contaban la parte oscura de sus experiencias en España, como era la pobreza del país, la abundancia de mendigos, el fanatismo y superstición de las fiestas religiosas, y la crueldad de las corridas de toros. Es decir, todo aquello que conformaba la Leyenda Negra de España (los temibles tercios de Flandes, la Inquisición, etc.) que provenía de época de los Austrias, y que los primeros Borbones (y los ilustrados) trataron de borrar. Esta imagen de España perduró durante casi todo el siglo XIX y culminó en la llamada España Negra de fin de siglo. En José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, 2007, pág. 107.

(1835-1836) fue la revista de difusión de las nuevas ideas, inspirada en su homónima francesa (ver nota 225). También contribuyó a difundir las nuevas ideas el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), dirigido por Mesonero Romanos hasta 1842, quien lo trató desde los más diversos puntos de vista pues incluso caricaturizaba, a veces, los temas típicamente románticos como los cementerios, la melancolía, el suicidio por amor...

Producto de la tardía implantación del nuevo movimiento fue la permanencia de un academicismo de tipo neoclásico, de fuerte raigambre, característico de la etapa fernandina, en pintores como José de Madrazo, José Aparicio y Juan Antonio Ribera, durante las primeras décadas del siglo; mientras que cuadros tan emblemáticos del romanticismo europeo como *Viajero frente al mar de niebla* del alemán Gaspar David Friedrich o *La Balsa de la Medusa* del francés Théodore Géricault, datan de 1818 y 1819 respectivamente. Nuestros pintores románticos por excelencia, como Alenza y Lucas, en la estela de Goya, Pérez Villaamil, en el paisaje, y Valeriano Bécquer, cercano al pintoresquismo, todavía estaban activos en 1850 (salvo el primero), mientras que Federico de Madrazo, el gran retratista de nuestra burguesía romántica dominó el arte oficial más allá de la mitad de siglo. Para entonces en Europa el romanticismo había languidecido y ya estaba apareciendo el realismo⁵⁵.

⁵⁵ El realismo también se desarrolló en España más tarde que en Francia, siendo Rosales uno de sus principales introductores, a partir de 1862; pensemos que pintores realistas franceses como Courbet o Millet estaban activos en 1848. Es decir, como estamos viendo, a lo largo de nuestro siglo XIX todas las corrientes artísticas fueron llegando con retraso.



Théodore Géricault, *La Balsa de la Medusa*, 1819, 491x717 cm, Museo del Louvre

En definitiva, nuestro romanticismo careció de los tintes trasgresores de otros lugares, dado el conservadurismo general de la sociedad española de la primera mitad del siglo y de la casi totalidad de la centuria⁵⁶. Por otro lado, la tardía llegada del eclecticismo proveniente de Francia, doctrina que intentaba conciliar posturas extremas tanto en arte como en política, contrarrestó lo que de rompedor podía tener el romanticismo⁵⁷; además, el eclecticismo suele coincidir con gobiernos moderados, como ocurrió con los nuestros hasta la Restauración (incluida), salvo el Sexenio revolucionario (1868-1874). De modo que, a decir de algunos autores, el nuestro fue un romanticismo ecléctico que nunca se opuso al academicismo el cual dominaba el arte oficial, ni tampoco abogaba por aquellos valores románticos más individualistas y novedosos. “Eso hace que el

⁵⁶ El hispanista alemán Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836) opinaba que la implantación en España del clasicismo durante la Ilustración no fue más que una traición a sus eternos valores, entre los que destacaba el catolicismo del pueblo español. Esta vertiente conservadora de nuestro romanticismo fue la que triunfó, frente a aquella más rompedora que habían introducido autores como Lord Byron, y es en ella en la que se apoyó el concepto de historia, y por tanto, la pintura de historia. José Álvarez Junco, *Op. Cit.*, 2007, pág. 383.

⁵⁷ El eclecticismo fue difundido por el filósofo francés Victor Cousin (1792-1867), el cual, a las tres primicias de la teoría, conciliación, tolerancia y moderación, añadía el espiritualismo, propio del romanticismo español y de las posturas conservadoras. Él también contribuyó a difundir el concepto de genio de origen kantiano. Para Cousin el hombre necesita reproducir la belleza de las obras de la naturaleza, tarea para lo cual el único capacitado es el genio, mientras que el gusto -que comparte con aquél imaginación, entendimiento y espíritu- no tiene capacidad creativa. “El genio cousiniano es gusto más capacidad creativa. Un genio perfectamente controlado a la medida de su moderado eclecticismo.” En Javier Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*, 1995, pág. 92.

debate sea mínimo, pues todos intentan hacer confluir los dos términos: lo clásico como garantía de estabilidad, como perduración de lo establecido, y lo romántico como tinte novedoso y capa superficial de modernidad.”⁵⁸

El romanticismo, por tanto, perduró hasta el último cuarto del siglo, impregnando con su ideología las distintas manifestaciones artísticas. Tuvo su vertiente particular que fue la reivindicación de los distintos nacionalismos y del pintoresquismo de cada pueblo, y tuvo su vertiente general que consintió en la renovación de una serie de cuestiones eternas que tienen que ver con la naturaleza, la muerte, el amor, el espíritu. Así, temas como la subjetividad, la exaltación de los sentimientos, la naturaleza sublime, las ruinas, la caballerosidad, la melancolía, el suicidio, lo femenino, la espiritualidad, el héroe... se dan cita en los cuadros, las obras de teatro, las novelas, las poesías, etc. Es un mirar hacia dentro y es un mirar hacia atrás, también, porque si hay algo que envuelve todo lo romántico, eso es la historia, entendida ésta como tiempo pasado y como narración.

El concepto de historia y la pintura de historia

El gusto por la historia está presente en la mayoría de las manifestaciones artísticas del siglo XIX: la literatura, el teatro, la arquitectura y... la pintura. Es algo propio del romanticismo para el que cualquier época pasada fue mejor; pero unas más que otras, y naturalmente, la Edad Media es la favorita. Se consideraba que en ella se conformaron los actuales países y a ella vuelven, para ensalzarla, los nacionalismos que triunfan en la primera mitad del siglo XIX. En la Edad Media confluyen muchos de los ideales que proclama el romanticismo como la espiritualidad o la caballerosidad, y en ella se inspira gran parte de la literatura. También entonces vivieron los héroes de cada nación que ahora vuelven: Rolando, Arturo, Sigfrido, el Cid, etc., en los que se mezcla historia y leyenda. Y héroes literarios, como el Quijote, al que ensalzan y vienen a buscar los viajeros románticos.

Paralelo al concepto de historia se consideraba el de civilización, la cual engrandece a los pueblos. En una época de exaltación de los nacionalismos, cada nación busca su

⁵⁸ Javier Hernando, *Op. Cit.*, 1995, pág. 63.

propia identidad y bucea en su pasado para rescatar aquel periodo o aquellos hechos que mejor lo representen, según la visión ideal que quiere transmitirse desde el presente. De manera que los hechos históricos tienen valor en cuanto vertebran una civilización, y de igual modo, una obra artística o un texto literario son los portadores ideológicos de ese pueblo. El arte se consideraba un documento histórico, propio de cada pueblo, pues como dijo José Amador de los Ríos en 1859, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: “doctrina es vuestra como lo es también de consumados críticos, que los monumentos de las artes y de las letras llevan impreso viva y profundamente el sello especial de las civilizaciones que los producen”.⁵⁹ Por ello, el género artístico que mejor los representaba fue, sin duda, la pintura de historia que conoció su máximo apogeo en este momento.

Así, los Reyes Católicos, Colón, Felipe II, don Pelayo, Guzmán el Bueno simbolizaban los valores más hispanos (y los más católicos, no lo olvidemos); y episodios como el descubrimiento de América, la expulsión de los judíos, la conquista de Granada, la ejecución de los Comuneros, las Cruzadas... se consideraban los momentos cumbre de nuestra historia y de nuestra nación. Todos estos temas y estos personajes se representaron en los grandes cuadros de historia (también eran los protagonistas de las novelas históricas y las obras de teatro), construyéndose así una imagen determinada de España.⁶⁰ Por otro lado, aquella vía de ensalzamiento continuo de la patria hundía a España en su propio ostracismo, en un momento de nula representación internacional, lo que condujo, avanzado el siglo, a las duras críticas del regeneracionismo noventayochista.⁶¹

⁵⁹ José Amador de los Ríos, *Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, 1859, pág. 6. En Jesús Gutiérrez Burón, *Op. Cit.*

⁶⁰ Carlos Reyero, *Imagen histórica de España, 1850-1900*, 1987.

También leer Tomás Pérez Vejo: “La configuración definitiva de una iconografía nacional de tipo historicista. La pintura de historia en el siglo XIX” (capítulo IV) en *Pintura de historia e identidad nacional en España*, 1996. Según este autor, los temas históricos nacionales llegaron a ser hasta el 87 por ciento del total, y dentro de ellos, la Edad Media ocupaba el 37 por ciento (40, si se incluye a los Reyes Católicos), la historia antigua el 35 y los visigodos el 10, al mismo nivel que los dos siglos imperiales de los Austrias.

⁶¹ Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, 2005, pág. 145.

Un nacionalismo fortalecido a través del arte ya estaba presente en los objetivos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su fundación en 1752, pues se trataba de dotar al país de una iconografía nacional, y confiar a los artistas “la alta misión de reproducir las glorias de la patria, representándolas fielmente en el mármol y en el lienzo... aunando así a la educación del artista la del ciudadano... y manteniendo viva la afición a la pintura y la escultura a la vez que la memoria de las acciones más heroicas de nuestros padres”, como escribía un cronista de la época.⁶² La Academia de San Fernando era, así, la que cuidaba de esta imagen que el Estado quería proyectar, reflejándose en una serie de preceptos y normas a la hora de representar los hechos y a los personajes, que los artistas tenían que seguir, y si no lo hacían, ahí estaban los críticos (igualmente supeditados al sistema, salvo raras excepciones) para recordárselo. Así, por ejemplo, Rosales, por pintar a Isabel la Católica moribunda en el momento de dictar testamento, en vez de hacerlo en otro de mayor apogeo de su poder político, le acarreó algunas críticas incluso de sus más allegados, como veremos.

De esta manera el arte alcanzó una posición muy valorada. No sólo se consideraba una de las manifestaciones más importantes de los pueblos civilizados, también se le adjudicaban connotaciones espirituales: se trataba de algo trascendente y sublime (conceptos de raíz romántica), que merecía toda protección por parte del Estado y de todas sus ramificaciones que conformaban el sistema oficial del arte. Al mismo tiempo, al arte se le dotaba de un papel moralizador: debía aleccionar, pues, al fin y al cabo, nuestros personajes históricos y sus acciones eran ejemplares. Es una idea que provenía de la Ilustración y que ahora se rescata, como lo manifiesta José Galofre en su libro de 1851, *El artista en Italia y demás países europeos*, en su capítulo X titulado “Las Bellas Artes en los asuntos históricos”: “asuntos que fomentan las virtudes cívicas, y que inmortalizando los hechos heroicos, provoquen en los que los vean generosa sed de imitarlos”⁶³. Esta finalidad moral tuvo su importancia a la hora de elegir los temas y en la jerarquía de los géneros, dentro de los cuales, el de historia era el de mayor prestigio (en detrimento del religioso porque, podríamos decir, que la historia era la nueva religión). El Estado aprovechó la coyuntura para utilizar el arte como vehículo

⁶² En José Álvarez Junco, *Op. Cit.*, 2007, pág. 85.

⁶³ En Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, Madrid, 1989, pág. 92.

transmisor de los valores patrios, y así éste se convirtió en difusor del nacionalismo, hecho que se fomentó a través de las Exposiciones Nacionales, dando a la pintura de historia todo el protagonismo.⁶⁴

El arte como portador de sentimientos nacionalistas no se traducían sólo en la representación de aquellos momentos más gloriosos de la historia de España, también lo estaba en la admiración por los artistas españoles. Así, el convencimiento de que la escuela española, con Velázquez, Ribera, Murillo y Goya a la cabeza, había sido la mejor de Europa, era algo muy arraigado en el pueblo español; además, las obras de estos grandes pintores por fin se podían contemplar en el recién creado Real Museo de Pintura y Escultura (hoy Museo del Prado), después de tanto tiempo ocultas en las colecciones reales⁶⁵. Este argumento también servía para colocar a España en la escena europea, aunque fuera en el plano artístico, ya que política y económicamente no contaba mucho con respecto a las naciones más avanzadas.

La pintura de historia vivió, pues, durante casi la totalidad de la segunda mitad del siglo, su época dorada, y su enorme popularidad vino, además, aumentada por el hecho de la identificación emocional del espectador con el protagonista que obedece a esa concepción romántica de la historia⁶⁶. En definitiva se trataba de una pintura de héroes que bien llevan a cabo gestas extraordinarias como el Cid o los Reyes Católicos, o bien son héroes desgraciados que terminan suicidándose, como Lucrecia o Séneca (éstos se

⁶⁴ Sobre el protagonismo de la pintura sobre las demás artes, leer: Jesús Gutiérrez Burón, “Primacía de la pintura en el siglo XIX en España”, en *III Jornadas de Arte: cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, 1991.

⁶⁵ “El Museo de Pinturas se abrió con el doble propósito de poner a disposición del público esa riqueza artística y de dar a conocer al mundo la calidad, personalidad y excelencia de la escuela española”. En Javier Portús, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, 2011, pág. 133.

⁶⁶ El concepto de historia, hasta bien pasado el medio siglo, era el de una serie de hechos centrados en torno al hombre; es decir, la historia como narración, concepto de raíz romántica, que es el que pasó a la pintura de historia (ver Manuel Moreno Alonso, *Historiografía romántica española*, 1979). Además, ciertas revistas ilustradas, como el *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana* abundaban en referencias históricas; es decir, todavía no había nacido una historiografía científica. En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1989, págs. 38-39. En cuanto a la historia del arte como ciencia, la de Pi y Margall, publicada en 1851, constituyó la primera historia de la pintura en España que superaba el modelo vasariano de biografías vigente hasta Ceán Bermúdez y la primera en abrir un debate estético. Para Pi y Margall la obra artística era la “expresión de una época”, “el reflejo de su siglo” (Javier Arnaldo, “Francisco Pi y Margall, historiador del arte”, en VV.AA., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, 1995, pág. 299.). Su concepción de la historia del arte estaba, por tanto, a medio camino entre el ideal romántico y el determinismo positivista.

dan más en los años 1870 y 1880). Sin olvidar el papel de la mujer y los valores que se identificaban con ella (lealtad, castidad, pureza). En ocasiones son heroínas como Isabel la Católica, pero en otras son víctimas de la crueldad masculina como Lucrecia, o de la historia, como Blanca de Navarra. De forma que, aparte de los hechos, lo que importa son los sentimientos que guían esos acontecimientos históricos, y entre los sentimientos favoritos de los pintores están los que tenían que ver con el amor y la muerte ⁶⁷; lo que, de nuevo nos lleva a la sensibilidad romántica. Es en este discurso donde encuentra su lugar Rosales, pero sin olvidar que el lenguaje pictórico que abrazó y que implantó en los pintores de su generación, fue el realismo, como veremos.

Entonces, si la pintura de historia narra hechos del pasado que son considerados importantes por su trascendencia para la nación, pues se trata de los momentos cumbre de su historia y están protagonizados por grandes héroes o por insignes gobernantes, el cuadro tenía que convencer, tanto en su rigor histórico como en la actitud y expresión de sus personajes. Todas estas cuestiones las sabía el público, el Estado, los críticos y los artistas. Alto cometido era, pues, al que se enfrentaban los pintores, y no poca la presión a la que se veían sometidos. Así lo explica José García en su crítica de la Exposición Nacional de 1866 en la que, con respecto a la pintura de historia, hace hincapié en el conocimiento de la época, en la acertada elección del tema, en idealizar a los personajes, en dotarlos de expresión y sentimiento, y en recurrir al academicismo para pintar el cuadro.⁶⁸

Tal importancia se daba al rigor histórico, teniendo en cuenta todas estas cuestiones, que existía un libro llamado *El manual del pintor de historia*, escrito por un profesor de la Academia, Francisco de Mendoza y publicado en 1870, que se ocupaba de las proporciones del cuerpo humano, de los preceptos del colorido y las reglas de la composición. En cuanto a ésta, debía estar en función del asunto y su parte principal dedicada al héroe. Para Mendoza la elección del asunto era algo sobre lo que el pintor debía meditar mucho y para lo que debía documentarse rigurosamente, pues tenía que

⁶⁷ Carlos Reyer y Mireia Freixa, *Op. Cit.*, 2005, pág. 146.

⁶⁸ El crítico entiende por academicismo reglas tales como “composición estudiada, líneas bien dispuestas, figuras concluidas, corrección del dibujo, estudio de la anatomía, dominio sobre el color...”. En Carlos Reyer, *Op. cit.*, 1989, pág. 93.

ser un pasaje esencial de la historia de España que pudiera conmover moralmente al espectador⁶⁹. Todo ello lo tuvo muy presente Rosales, tanto a la hora de elegir los temas como para su representación, lo leemos en sus cartas.

En efecto, representar un tema de historia de la forma más verosímil posible era primordial. En la progresiva conquista de la verosimilitud tuvo que ver la observación directa “del natural” de personas (sin olvidar el paisaje, aunque no se trate aquí), y de cosas como los elementos de *atrezzo*, para ambientar la escena. También el uso de la fotografía servía para conseguir tal fin. Rosales, por ejemplo, preparó a conciencia la ambientación del *Testamento* (en cuanto a muebles, trajes, tipos humanos, etc.), y para otro de sus cuadros, la *Ciociara*, se valió de fotografías. Todo esto constituye una de las bases del lenguaje realista, que no sólo fue entrando en la pintura de historia, sino también en la religiosa, como se cuenta en el capítulo dedicado a la estancia de Rosales en Roma.

Frente al conservadurismo reinante en nuestro país hasta la década de 1870, acompañando a la idea de la España eterna encarnada en sus héroes del pasado (algo propio de nuestro romanticismo, más conservador que revolucionario, como se ha explicado), a partir de 1868, cuando es destronada Isabel II y se instaura la República, gana fuerza la teoría del positivismo, más cercana a los sectores progresistas, que vino a coincidir con el comienzo del desarrollo industrial del país⁷⁰. Pero con la llegada de la Restauración el conservadurismo generalizado de la sociedad volvió, y con ello un repunte de la pintura de historia y sus imperecederos valores en el sentido tradicional,

⁶⁹ También de este momento es *La Historia General de España* por Modesto Lafuente, publicada entre 1850 y 1867 en 29 volúmenes, que superó definitivamente la antigua historia de España del padre Mariana la cual databa de principios del siglo XVII; sirvió, además, para forjar el nacionalismo del país. Los artistas también utilizaron otros textos como las *Vidas de españoles célebres* (1845) de Manuel José Quintana, o la *Historia de España* (1860) de Antonio Cavanilles, que daba prioridad a la Edad Media.

⁷⁰ El positivismo partió de Auguste Comte (1792-1857) primero y de su discípulo Hippolyte Taine (1828-1892) después, y está relacionado con el empirismo inglés así como con las ciencias naturales. Para los partidarios del positivismo, como Francisco María Tubino (1833-1888), el medio cultural y el geográfico son los que condicionan la obra del arte (la geografía, el clima, la raza, la religión, las costumbres, el pasado histórico), prescindiendo, por tanto, del estudio de la obra artística considerada en sí misma. A la teoría del genio, por ejemplo, que se había mantenido más o menos inalterable desde su introducción en los años 1830 hasta la década de 1870, Tubino le niega todo carácter sobrenatural, para atribuirle un carácter sociológico en detrimento del idealismo romántico. Fue precisamente con esta idea del arte español, como una escuela condicionada por parámetros geográficos y culturales, como fueron juzgados los cuadros de nuestros pintores en la Exposición Universal de 1867, entre ellos, el de Rosales (ver capítulo de Francia).

aunque por poco tiempo pues la heterogeneidad de estilos -propia del último tercio del siglo- fue la nota dominante, como se ha explicado y veremos más adelante.

Los críticos

Las personas que hacían crítica artística (literaria y teatral también) eran los que escribían en los periódicos, fundamentalmente, literatos y políticos. Los primeros porque era el medio donde publicaban muchas de sus obras⁷¹; y los segundos, porque para el político decimonónico, tan importante era hablar bien como escribir correctamente, por lo que hombres de Estado como Cánovas, Ríos Rosas, Sartorius, Pi y Margall, entre otros, fueron eficaces oradores a la par que buenos escritores, capacitados además para abordar distintas disciplinas, como fue la crítica artística, precisamente.⁷²

En Francia también era así, escritores como Merimée y políticos como Thiers escribían sobre arte. Sin embargo, la libertad individual conseguida en aquel país tras la Revolución se unió a su pronta industrialización, que fomentó la aparición de un mercado artístico, gracias a lo cual la condición del arte y del artista se transformó radicalmente, dando paso a la aparición de la modernidad, que aquí no se dio hasta bien avanzado el siglo (ver el punto dedicado a los críticos en el capítulo de Francia). De modo que, mientras en Francia Baudelaire hablaba del “arte por el arte” ya a mediados de siglo, en nuestro país, el arte seguía juzgándose desde parámetros extraestéticos aún en la década de 1870 (momento en que el periodista se profesionaliza), cuando en estos

⁷¹ En forma de folletín o novela por entregas, por ejemplo, que el público seguía con interés. Hay que tener en cuenta, además, que se publicaban muchos más periódicos que libros con lo cual, la prensa resultaba más segura para ganarse la vida. Desde Larra a Galdós, todos los grandes de las letras volcaron sus escritos en aquellas cuartillas. Para una visión de conjunto de lo que era la prensa en aquel momento, ver M^a Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, 1987; y para un conocimiento más detallado de lo que eran los periódicos madrileños, ver Mercedes Agulló, *Madrid en sus diarios*, 1961, y más concreto, José Simón Díaz, *Madrid en su prensa del siglo XIX*, 1981.

⁷² Para el periodo de Isabel II, que es el de Rosales, ver Esperanza Navarrete, *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*, 1986.

mismos años, Zola ofrecía a sus lectores un discurso crítico basado únicamente en valores pictóricos.⁷³

Los críticos, en España, tenían la misma opinión sobre el arte que la gente en general, la de algo importante enmarcado en leyes fijas⁷⁴. Así, tenemos a personas adelantadas a su época, en su profesión de escritora, como Emilia Pardo Bazán, pero a la hora de juzgar una obra artística, su opinión era tan retrógrada como la de la mayoría. Prueba de ello fue que cuando el cuadro premiado, en la Exposición Universal de París de 1889, resultó ser *Una sala de hospital* de Luis Jiménez Aranda en detrimento de *La rendición de Granada* de Pradilla, a doña Emilia le pareció inexplicable aquella ofensa al veterano pintor de historia. La tradición mandaba.

En realidad, lo que ocurría era que los críticos no tenían la preparación adecuada para juzgar los cuadros pues, como dice el marqués de Lozoya, “en el siglo XIX la intromisión de tratadistas y literatos en el campo del arte revela presunción y osadía; todo el que puede coger una pluma se cree con derecho a aconsejar a pintores y escultores con una ingenua petulancia, bajo la cual se advierte la absoluta falta de los conocimientos más fundamentales.”⁷⁵ A ello hay que añadir “una tradicional aversión a la estética”⁷⁶, disciplina científica que no empezó a calar en la teoría del arte hasta finales de siglo, siendo uno de sus artífices Hermenegildo Giner de los Ríos y su *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las Artes Principales hasta el Cristianismo*, publicado en 1895.

Los críticos eran de un signo político u otro, pues los periódicos -donde escribían- fueron un arma de combate político que daba voz a los distintos grupos de poder; así, los hay conservadores, liberales o moderados. Por ejemplo, José Galofre (1819-1867), uno de los primeros en reclamar la creación de las Exposiciones Nacionales, del que ya hemos hablado, tuvo una visión más amplia que muchos de sus contemporáneos. Por un

⁷³ Para ejemplos concretos, tanto de críticos españoles como franceses, leer Jesús Pedro Lorente, *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, 2005.

⁷⁴ Para una visión de conjunto, léase Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, 1975.

⁷⁵ Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. V, 1949, pág. 369.

⁷⁶ Jesús Gutiérrez Burón, *Op. Cit.*, 1987, pág. 636.

lado defendía el clasicismo y por otro, criticaba el mundo académico por su falta de libertad, plantando cara a los Madrazo⁷⁷. Expuso su postura en el Congreso de los Diputados y Federico de Madrazo le dio la réplica, tal era importancia concedida al tema artístico que hasta se debatía en la sede parlamentaria⁷⁸.

Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884) estaba en la línea teórica de Galofre y, como él, era partidario de la creación de las Exposiciones Nacionales y de la protección del arte por cuenta del Estado. También era contrario al clan Madrazo. Célebre fue su disputa con Pedro de Madrazo en la Exposición Nacional de 1864 (el año que Rosales presentó el *Testamento*), por defender el cuadro de Antonio Gisbert de los *Puritanos* frente a la *Batalla de Bailén* de Casado del Alisal, duelo que escondía las tendencias políticas de uno y otro escritor. Cruzada Villaamil era progresista como lo era Gisbert (autor de *Los Comuneros* o *Los fusilamientos de Torrijos*) y Pedro de Madrazo era conservador, mientras que Casado del Alisal era moderado y se inclinaba por temas menos comprometidos. Como lo explica Gaya Nuño:

“La disputa se diría tan pueril como artificial, poco comprensible para el espectador de nuestros días, cuando los cuadros de uno y otro pintor, paralelamente *museables*, pueden ser mirados con todo respeto, pero sin dar idea de rivalidad, que más que los artistas, sostenían sus respectivos partidarios, como si se hablase de toreros dueños cada uno de un estilo propio. En puridad, de ello se trataba, de optar entre Lagartijo y Frascuelo. Lo tremendo es que ni uno ni otro de los dos críticos rivales tuvieron ojos para apreciar la pintura de Eduardo Rosales.”⁷⁹

Por su parte, Pedro Antonio Ruiz de Alarcón (1833-1891), novelista y cronista de la guerra de África, estaba más interesado por el arte antiguo que por el de su época. Aún así hizo las críticas de las Exposiciones de 1856, 1858 y 1864. En esta última sigue los

⁷⁷ La familia Madrazo gozaba de la protección real desde los tiempos de la regencia de María Cristina, cuando nombró director del Museo Nacional de Pinturas al patriarca de la familia, José de Madrazo, el cual inició un proyecto de una serie de retratos de soberanos desde la Edad Media, vinculando así al museo con la Monarquía y sus colecciones (Rosales pintó el de *García Aznar, conde de Aragón* en 1857). Su hijo Federico de Madrazo también dirigió el museo, ya en época isabelina, a la par que llevó a cabo los encargos oficiales más importantes del reino como la decoración del recién creado Congreso o los retratos de la realeza y la aristocracia. También tenía este clan gran influencia en la Academia de san Fernando, donde Federico fue uno de sus más influyentes profesores.

⁷⁸ También fue motivo de intervención parlamentaria la de Castelar por la adquisición de *La leyenda del rey monje* (o *La campana de Huesca*) de Casado del Alisal, o la de Moret por la *Muerte de Lucrecia* de Rosales en 1881.

⁷⁹ Juan Antonio Gaya Nuño, *Op. Cit.*, 1975, pág. 191.

criterios de su amigo y más tarde biografiado Cruzada Villaamil, ponderando el cuadro de *Los Puritanos* de Gisbert y desdenando tanto *La rendición de Bailén* de Casado como el *Testamento* de Rosales (su juicio fue de los más duros), aunque finalmente se rindió ante éste.

También estaban José Amador de los Ríos (1818-1878), Manuel Cañete (1822-1901), Federico Balart (1831-1905), Isidoro Fernández Flórez “Fernanflor” (1840-1902), o Jacinto Octavio Picón (1852-1923). Peregrín García Cadena (1823-1882), por ejemplo, era también crítico de teatro y vivió en Roma al final de la década de 1860; fue admirador de Rosales y muy amigo del pintor valenciano Francisco Domingo, a su vez, admirador de Rosales. Y Francisco María Tubino (1833-1888), que publicó en 1871 *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, cuya segunda parte es la crítica a la Exposición de 1871, y la primera, *De la crítica en Bellas Artes*, es su confesión estética de tendencia positivista (ver nota 70).

Durante la casi totalidad del siglo XIX, en que dominó el sistema oficial, tanto los críticos como los artistas compartían un mismo deber moral: educar al pueblo. Los unos se apoyaban en los otros, y para cumplir su objetivo, por encima de todo, prevalecía el asunto del cuadro que es lo que debía llegar al público. Por eso la primera parte del artículo siempre se dedicaba al hecho histórico para poner al lector al tanto de la historia narrada. Lo que pintaba uno lo ensalzaba el otro si el juicio era favorable, pero si no lo era, el pintor se sentía perfectamente capacitado para teorizar sobre su obra y de replicar por tanto a la crítica, como hizo Rosales cuando escribió un alegato en defensa de la *Lucrecia*, que veremos más adelante. De manera que, el potencial teórico del crítico lo poseía el artista del siglo XIX, puesto que su estatus había dejado de ser el del mero artesano (conquista que viene de muy atrás) y que la propia Academia ya se había encargado de ir introduciendo en sus enseñanzas, hasta llegar al artista “filósofo” que potencia su idea.⁸⁰

En definitiva, el sistema creado a través las Exposiciones Nacionales para promocionar el arte, contribuyó a formar un gusto oficial, pero era un circuito cerrado. Los pintores debían ceñirse a los parámetros establecidos, fuera de ellos no había prácticamente

⁸⁰ Javier Hernando, *Op. cit.*, 1995, pág. 71.

nada. Cualquier iniciativa más allá de las normas académicas se tomaba como una osadía, nunca el pintor tuvo tan poca libertad y todo el mundo se permitía el lujo de opinar sobre su labor. En primer lugar el gobierno, que para eso patrocinaba las Exposiciones y compraba los cuadros para los museos, y segundo, los críticos, siempre incidiendo en las mismas cosas. Y por último el público que era ya un factor importante, dado que las Exposiciones se habían convertido en un acontecimiento social, de manera que con su apoyo o rechazo de las distintas obras contribuía al éxito o fracaso de las mismas. Además, todo ello aparecía en la prensa.

Cuando la pintura de historia comenzó a languidecer a la par que el sistema se iba haciendo caduco, el excesivo proteccionismo del Estado fue dando paso a la formación de un incipiente mercado artístico, como se ha explicado. Sólo en ese momento, el pintor se empieza a sentir más libre y dueño de su trabajo, pues además el arte comenzaba a despojarse de la pesada losa de la tradición y de la carga moral que se le había asignado. El crítico también evolucionará en este sentido y se irá haciendo “más entendido” en comparación con sus colegas de años anteriores. Pero Rosales no llegó a vivir los nuevos tiempos. Los juicios a sus cuadros, los que se le hicieron en vida, se producen a raíz de las Exposiciones Nacionales ya que él formaba parte de aquel sistema, y, por tanto, están en función de todas las circunstancias aludidas. Y la opinión que tenían sus contemporáneos sobre él es una consecuencia de ello. O sea, su fortuna crítica es inseparable del contexto.

B. ROSALES EN LAS EXPOSICIONES NACIONALES DE BELLAS ARTES

Rosales participó en las Exposiciones Nacionales de 1862, 1864 y 1871. En la primera se dio a conocer con el cuadro *Nena* o *Una niña sentada en una silla*; en la segunda triunfó con *El Testamento de Isabel la Católica*; y en la tercera sorprendió con un cuadro ya no de temática española sino romana, *La muerte de Lucrecia* con el que se consagró, a pesar de soportar duras críticas, como “una gloria nacional”. Rosales pintó

los tres cuadros en Roma, ciudad en la que pasó la mayor parte de su vida profesional (1857-1870). Veamos primero las Exposiciones de 1862 y 1864, y dejemos para más adelante la de 1871, pues ésta marcó un punto de inflexión en su carrera.

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862

El reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 se había publicado el 4 de julio y la Real Orden convocaba para el 10 de octubre la apertura. La muestra fue inaugurada por los reyes, Isabel II y Francisco de Asís, en la antigua Casa de la Moneda. El jurado estaba presidido por Pedro Saball (director de Instrucción Pública) y como vicepresidente figuraba el duque de Rivas (presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Los miembros del jurado eran los académicos de Bellas Artes, Carlos Luis de Ribera, José Piquer, Carlos de Haes, el director del Museo Nacional de Pintura Federico de Madrazo y los críticos, Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, Gregorio Cruzada Villaamil y Manuel Cañete, entre otros.⁸¹



Rosales, *Una niña sentada en una silla*, 1862, 95x75 cm, Museo del Prado

⁸¹ Luis Rubio, *Eduardo Rosales*, 2002, pág. 70.

En ella participaron, aparte de pintores consagrados, como Eduardo Cano (1823-1897), un buen número de jóvenes por los que había gran expectación y que, como Rosales, buscaban el camino hacia la fama: Manzano, Sans, Suárez Llanos, Vera, Zamacois, etc. También los compañeros de Rosales pensionados en Roma: Vicente Palmaroli con un gran cuadro que le había encargado el rey Francisco de Asís sobre santa Isabel de Hungría (antepasada de la reina), a quien su esposa veneraba y a quien quería emular, conocido como los *Santos Patronos*, los *Cinco Santos* o *La Intercesión* y, además, *Una campesina de las inmediaciones de Roma, llamada Pascuccia*. Luis Álvarez acudía con *El sueño de Calpurnia*, cuadro del que volveremos a hablar en el capítulo de Roma, mientras que Alejo Vera presentaba *El Entierro de San Lorenzo*. Gabriel Maureta lo hizo con *La despedida* y *Un estudio*. Francisco Sans y Cabot llevó *Episodio de la Batalla de Trafalgar*, cuadro que nos remite a Géricault y de tema de historia nacional cercano en el tiempo.⁸²

En aquellos años, se vivía un momento de fervor nacionalista tras la reciente victoria de España sobre Marruecos por las colonias africanas en la llamada Guerra de África. Los críticos aprovecharon las circunstancias para ensalzar no sólo las gestas de la patria sino las de sus artistas:

“España vuelve a renacer como el fénix; y a la par que se esfuerza por reparar los desastrosos efectos de su pasada inacción, acometiendo y dando cima a toda clase de empresas útiles, vuelve también cariñosamente sus miradas al campo en que se cultivan artes y letras, y siente renacer en su pecho aquel afán y sed de gloria con que el ingenio español logró alcanzar en otros siglos tantos y tan preciados laureles... Ayer apenas se veía otra cosa en el *sancta-sanctorum* de las exposiciones públicas de esta corte.”

Idea que le lleva a enaltecer la pintura de historia:

“Baste apuntar que el género histórico suele dar en nuestros días el lugar preeminente que ocupaba la pintura religiosa en los siglos XVI y XVII... Natural es, pues, que nuestros jóvenes pintores, aunque no contaminados del invasor y funesto materialismo que lo degrada y envilece todo, se dejen llevar en la corriente del espíritu moderno, y miren la pintura histórica, principalmente consagrada a perpetuar acciones humanas, como el fin más elevado de su aspiración artística... Díganlo, entre otros, Manzano, Palmaroli, Ruipérez, Cano, Sans, Álvarez, Suárez Llanos, Casado, Vera, Rosales, Zamacois, Mercader, Gonzalvo, y el fecundo y eminente paisajista Haes”.⁸³

⁸² Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 108.

⁸³ Manuel Cañete, *La América*, 27 de noviembre de 1863.

Valga como ejemplo de dicha exaltación nacional que los que serían los dos rivales de Rosales en la Exposición de 1864, Antonio Gisbert (que ya había expuesto *Los Comuneros* en 1860) y Casado del Alisal (que a su vez había presentado *Últimos momentos de don Fernando IV el Emplazado* en la misma de 1860), se presentaban en ésta con sendos temas patrióticos: *Doña María de Molina y su hijo en las Cortes de Valladolid*, el primero y *El juramento de las Cortes de Cádiz*, el segundo.



Gisbert, *Los Comuneros de Castilla*, 1860, 370x490 cm, Museo del Prado



Gisbert, *Doña María de Molina y su hijo en las Cortes de Valladolid*, 1862, 311x377 cm, Congreso de los Diputados



Casado del Alisal, *Últimos momentos de don Fernando IV el Emplazado*, 1860, 318x248 cm, Senado de Madrid



Casado del Alisal, *El juramento de las Cortes de Cádiz*, 1862, 313x379 cm, Congreso de los Diputados

Por su parte Rosales habría querido participar en las Exposiciones desde la anterior edición, la de 1860, pero el trabajo de copista en los museos de Roma que le permitía ingresar algún dinero y sus estancias en el hospital de Montserrat a causa de la tuberculosis, no se lo habían permitido. Tampoco había tenido tiempo para pintar un

cuadro ex-profeso que mandar al certamen. Pero un día recibió en su estudio la visita del escultor José Piquer quien le animó a presentarse, aunque sólo fuese por la posibilidad de la venta. Reparó, entonces, Piquer en un lienzo al que el pintor llamaba *Nena* y convenció a su autor.

Rosales se decidió a llevarlo a la muestra bajo el título de *Una niña sentada en una silla*. Se trataba, en efecto, de un cuadro de una niña sentada en una silla con un gato a sus pies mirándola, algo modesto si lo comparamos con los grandes cuadros de historia que los demás pintores llevaban a la Exposición. Rosales lo sabía y así se lo cuenta a su primo Fernando Martínez de Pedrosa en una carta del 12 de octubre:

“La figurita, como verás, es un mero estudio y mi objeto al presentarla es sólo ver si se puede vender, que, por lo demás, no es cosa que me pueda dar mucha honra ni creo que se ocupen de ella para nada. No puedes imaginarte el disgusto con que la mando porque mis proyectos eran más grandiosos, pero todo se ha reunido para hacerme quedar a la mitad del camino, y créete que me sobran motivos...”⁸⁴

Rosales era perfectamente consciente, según trasciende en esta carta, de que acudir a una Exposición Nacional, y por primera vez, con un cuadro menor –al que además consideraba un estudio- era absurdo. Había que entrar en el circuito por la puerta grande, es decir, con un cuadro de historia. Aún así se presentó con *Nena* por no quedarse atrás y sus sospechas se confirmaron, pues en un primer momento el jurado no admitió la obra por considerarla inconclusa y sólo fue admitida posteriormente por mediación del poeta y periodista Manuel de Palacio. Llama la atención cómo a lo largo de su carrera, a las obras de Rosales, muchas veces se las tacha de inacabadas: es

⁸⁴ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 68. Fernando Martínez de Pedrosa (1830-1892) era primo y luego cuñado de Rosales. Fue dramaturgo, escritor de relatos cortos y poeta. Colaboró en diarios tales como *El Museo Universal*, *La Política*, *La Nación*, entre otros. A veces escribía bajo los seudónimos “El Conde de Cabra” o “Fulano de Tal”. Rosales se carteó mucho con él desde Roma.

precisamente esta particularidad lo que a ojos actuales las hace tan modernas, alejándolas del academicismo reinante, como iremos viendo⁸⁵.

Nena es un cuadro que destaca por su realismo, realizado con la cercanía y la sensibilidad propias de su autor, con ese mismo aire de humanidad que pueden tener los mendigos pintados en el Siglo de Oro. Es más, como en aquéllos, la niña resalta sobre un fondo oscuro y toda la obra está en tonos pardos. Tal es el aire que destila el cuadro, que recuerda a otros similares de la antigua escuela española, según lo describe Manuel de Palacio, autor de los siguientes versos:

“Comprendo bien que aquel gato/ mire tanto a aquella niña,/ pues su cara está diciendo/ que es tan tierna como linda./ Y comprendo mucho más/ de este cuadro la acogida,/ pues su color y dibujo/ recuerdan que todavía/ hay quien busca inspiraciones/ en la buena escuela antigua./ Siga su autor esa senda/ y al cansancio no se rinda;/ si hoy es desgraciado y pobre, mañana será otro día.”⁸⁶

Críticos, como Federico Villalva, también repararon en Rosales, que así escribía en el periódico moderado el *Diario Español*:

“Algunos días después de abierta la exposición, se ha colocado en la misma una muestra del talento artístico del joven pintor pensionado en Roma, señor Rosales. Su lienzo, de pocas pretensiones, representa a una niña en actitud de acariciar a un gato. La sencillez del asunto no quita mérito al cuadro, cuyo dibujo y colorido son bellos y de corrección extremada. Deseamos que este pintor continúe en Roma sus estudios.”⁸⁷

Por su parte, el escritor Juan Valera bajo el seudónimo de “Velisla”, hace una leve alusión en el noticiero progresista *Las Novedades*:

⁸⁵ El aspecto no acabado, *pas fini* o *non finito* es un recurso expresivo que utilizan los pintores que puede ser, también, signo de su destreza pictórica. Según José Díaz Pardo, se puede rastrear su existencia desde los tiempos del Paleolítico aunque es en el Renacimiento cuando nace como concepto. A partir de los pintores venecianos del siglo XVI y su forma de entender la pintura consistente en que la luz revela las formas mediante el color y la atmósfera, y no por el volumen y el espacio (es decir, más pictórica y menos arquitectónica o escultórica), se distinguen las dos corrientes contrapuestas: el naturalismo y el clasicismo. La primera denota una libertad creativa que difícilmente vamos a encontrar en el ámbito de la Academia. El no acabado o el *non finito* también está en Picasso (José Díaz Pardo, en *Paradójico Pablo Picasso*, 2005).

A lo largo de estas páginas se hablará mucho del no acabado.

⁸⁶ Manuel de Palacio, *La Esperanza*, 29 de noviembre de 1862.

⁸⁷ Federico Villalva, *Diario Español*, 29 de octubre de 1862.

“En cuanto a los cuadros de menor tamaño y de distintos géneros... una niña sentada y jugando con un gato, de Rosales, de excelente entonación...”⁸⁸

Es decir, lo que destacan los críticos de la pintura de Rosales, desde esta primera aparición en las Exposiciones Nacionales, es su arraigo en la tradición española, que recuerda a la “escuela antigua”. Otras publicaciones simplemente lo citan entre los participantes y premiados en la Exposición como la revista de contenido artístico y literario de tendencia progresista *El Boletín del Arte en España* (30 de octubre de 1862), *El Museo Universal* (18 de noviembre de 1862), o el periódico conservador *La Esperanza* (el 25 de octubre y el 2 de diciembre de 1862).

Al finalizar la muestra, a Rosales se le concedió una mención honorífica ordinaria con ocho votos, último escalafón de las otorgadas pues antes estaban las tres primeras medallas, las tres segundas, las tres terceras, las tres menciones especiales y las tres menciones honoríficas. Los primeros puestos se los llevaron Alejo Vera con *El Entierro de San Lorenzo*, *El desembarco de Colón en América* de Dióscoro de la Puebla y *El viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso* de Germán Hernández, es decir, dos cuadros de historia y uno religioso⁸⁹. El primer premio en retratos se lo llevó Palmaroli con su *Pascuccia*, premio al que renunció porque él no quería catalogar su obra como un retrato sino como un cuadro de género, dado que el retrato había pasado a ser considerado de segunda categoría.⁹⁰

⁸⁸ Juan Valera “Velisla”, *Las Novedades*, 18 de noviembre de 1862.

⁸⁹ Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 70.

⁹⁰ La decadencia a que había llegado la pintura, a mitad de siglo, era debida para muchos críticos a que los pintores ya no eran capaces de pintar cuadros de composición y se limitaban a hacer retratos. De ahí la poca valoración de dicho género en los años 1860 (debido también a la aparición de la fotografía), coincidiendo con el auge de la pintura de historia; sin embargo, todavía gozaba, en el palmarés, del segundo puesto por debajo de ésta. Al pasar los años, en la época de la Restauración, el retrato volvió a resurgir con fuerza. Tales eran los vaivenes del gusto en el siglo XIX.



Germán Hernández Amores, *Viaje de la Virgen y San Juan a Éfeso*, 1862, 294x390 cm, Museo del Prado

El premio recibido por Rosales no era desdeñable para tratarse de su primera participación en las Exposiciones Nacionales y así se lo cuenta a Fernando Martínez de Pedrosa en una carta del 8 de diciembre:

“... y es que por lo menos no he hecho un papel ridículo y puedo esperar que seré bueno para algo, y esto me basta, es la más lisonjera satisfacción para mí; del resto respondo yo si suerte y fuerzas no me abandonan.”⁹¹

Incluso vendió el cuadro a la condesa de Velle por 6.000 reales quien, además, le encargó la pareja que Rosales pintó sirviéndole como modelo el niño *Angelo*.⁹²

Tal era la repercusión de las Exposiciones Nacionales, que hasta las compras particulares se reseñaban en la prensa: “La condesa del Velle compra un cuadro a Rosales y le encarga otro”.⁹³

Estas ventas le permitieron salir un poco de las penurias de su vida en Roma a la vez que esperaba la llegada de la prórroga de su pensión en la Ciudad Eterna. Además, el

⁹¹ En Luis Rubio, *El Testamento de Isabel la Católica*, 2011, pág. 6.

⁹² La condesa de Velle era amiga de literatos y artistas, según cuenta Ceferino Araujo (“Palmaroli y su tiempo”, *La España Moderna*, septiembre-noviembre, 1897). Dice el autor que fue gracias a la mediación de Palmaroli, que se encontraba en Madrid al término de la Exposición mientras Rosales permanecía en Roma, que la condesa compró el cuadro de Rosales.

⁹³ Anónimo, *El Clamor Público*, 2 de diciembre de 1862.

pequeño éxito obtenido le anima definitivamente a pintar un cuadro de historia, cuyo tema ya tiene decidido según le cuenta a su primo Fernando:

“Tan feliz éxito me ha vuelto a traer en mientes con más vehemencia que nunca, la ejecución de mi favorito proyecto, esto es: *El Testamento de Isabel la Católica*. Esta idea constituye mis más deliciosos sueños, con que si esa dichosa prórroga se consiguiera, la pondría en planta sobre la marcha”.⁹⁴

La pensión de gracia le fue finalmente concedida gracias al favor que gozaba de los miembros de la Academia de San Fernando y a la labor de fondo que llevaron a cabo sus amigos -siempre dispuestos a ayudarle-, durante la Exposición de 1862, como nos cuenta Vicente Palmaroli años después:

“Al abrirse la Exposición, el señor marqués de la Vega de Armijo, entonces Ministro de Fomento, tuvo la amabilidad de ofrecérseme al felicitar me por mis obras. En aquel instante me acordé de Rosales, que allá en Roma había quedado luchando con la existencia y en no muy buen estado de salud, y le pedí una audiencia, la que me concedió para la noche siguiente. Ya en ella, le manifesté, con el calor que presenta la verdadera amistad, cuán grande y notable era el talento de Rosales, y cuán terrible la penuria por que atravesaba para poder subsistir; y hube de terminar suplicándole que concediera una pensión a mi querido amigo, seguro de que, al proteger a Rosales, procuraba para el arte pictórico español días gloriosos. El ministro -recuerdo perfectamente sus palabras- me preguntó, sonriendo:

- ‘¿Es el amigo o el artista el que le hace a usted hablar así?

- Si alguna fe tiene V.E. en mi juicio artístico -repuse-, le aseguro que mi amigo dará indudablemente gloria a España.’”⁹⁵

El calificativo de “gloria” que, a partir de sus futuros triunfos se le aplicará siempre a Rosales, lo vemos ya aquí. La certeza, por parte de Palmaroli, de que a su amigo así se le considerará, es absoluta, y no es sólo cariño lo que le mueve –como él mismo dice– sino su juicio de pintor que admira el talento de otro artista. Rosales tenía 26 años.

⁹⁴ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 110.

⁹⁵ Vicente Palmaroli, “Eduardo Rosales”, *El Liberal*, 25 de junio de 1894.



Dióscoro Puebla, *Primer desembarco de Colón en América*, 1862, 330 x 545 cm, Museo del Prado



Francisco Sans, *Episodio de la batalla de Trafalgar*, 1862, 310x425 cm, Museo del Prado



Rosales, *El Testamento de Isabel la Católica*, 1864, 290x400 cm, Museo del Prado

C. EL TESTAMENTO DE ISABEL LA CATÓLICA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1864

Un nuevo lugar se dispuso esta vez para la celebración de la Exposición Nacional de 1864 ya que el de la anterior, la Casa de la Moneda, no había satisfecho a los expositores. Tras varias vicisitudes, se decidió construir una carpa que sería instalada en la calle Alcalá esquina Virgen de los Peligros que fue encargada al arquitecto Francisco Jareño y al ingeniero Carlos María de Castro. Recordemos que estos son años de auge económico en el reinado de Isabel II cuando, precisamente, Carlos María de Castro estaba llevando a cabo la edificación de nuevos barrios en Madrid, como el de Salamanca.

El jurado de este certamen estaba presidido por Eugenio de Ochoa (director general de Instrucción Pública), mientras que el duque de Rivas (presidente de la Academia de San Fernando) y José Caveda (director del Museo Nacional de Pintura) eran los

vicepresidentes. El resto lo formaban pintores como Federico de Madrazo, Eduardo Cano, Francisco Sans, José Vallejo, entre otros.⁹⁶

La pintura de historia triunfaba desde las ediciones anteriores, y el pintor que quería consagrarse tenía que hacerlo con este género, como hemos visto. Así, por ejemplo, los premiados en la primera de todas, en 1856, fueron *Don Pelayo en Covadonga* (1855) de Luis de Madrazo, que simbolizaba la recuperación de la unidad política y religiosa de España, y *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida* (1856) de Eduardo Cano, tema no menos emblemático de la grandeza de España.

Siguiendo estas premisas, algunos de los cuadros a concurso fueron *Cisneros mostrando a los nobles sus poderes* de Víctor Manzano; *La Rendición de Bailén* por Casado del Alisal; o *El desembarco de los puritanos en América del Norte* por Antonio Gisbert. Mientras éstos dos últimos pintores se volvían a presentar después de la edición de 1862, los amigos de Rosales, Palmaroli y Vera, esta vez no lo hicieron. El que sí lo hizo fue su otro amigo Gabriel Maureta, con *Torcuato Tasso se retira al convento de San Onofre*, en el que Rosales posó para el personaje principal. Por su parte, Rosales presentó el *Testamento de Isabel la Católica*.⁹⁷ El total fue de 619 obras.⁹⁸

⁹⁶ Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 86.

⁹⁷ El primer estudio en profundidad sobre el cuadro lo llevó a cabo Xavier de Salas: “*El Testamento de Isabel la Católica*, pintura de Eduardo Rosales”, *Arte Español*, 1953. En dicho artículo incluye fragmentos de las cartas de Rosales, en las que el pintor describe todo el proceso del cuadro, hasta ese momento inéditas. Hablando del cuadro, dice Salas: “El interés que ahora nos mueve es el de determinar la génesis de esta pintura: cómo y por qué la concibió Rosales así. Tendremos para ello en cuenta datos conocidos, pero no interpretados por quienes escribieron sobre Rosales y sobre esta misma pintura, y algunos más, por completo inéditos, que mucho añaden y la explican. Gracias queden dadas aquí, una vez más, a la hija del pintor, Carlota Rosales, viuda de Santonja, ejemplar en su culto al glorioso artista, su padre, conservadora cuidadosa del mayor tesoro documental que nos llegó de un pintor español del siglo pasado” (pág. 108). Estas cartas inéditas a las que se refiere, seguramente son las que Carlota Rosales le vendió al final de la década de 1940, dato que su nieta Elena Santonja recuerda.

⁹⁸ Bernardino de Pantorba, *Op. Cit.*, 1937, pág. 59.



Gisbert, *Desembarco de los Puritanos en América*, 1864, 294x395 cm, Senado de Madrid



Casado del Alisal, *La Rendición de Bailén*, 1864, 338x500cm, Museo del Prado

Isabel la Católica e Isabel II como tema

Como hemos visto, muchos fueron los temas de la historia española llevados a los lienzos, pero fue sin duda Isabel la Católica la que más telas protagonizó, en un afán del gobierno por legitimar el poder de Isabel II en la reina castellana, buscando paralelismos entre las vidas y virtudes de ambas soberanas: había que transmitir mensajes políticos de refuerzo de la Monarquía (tanto hacia el exterior como hacia el interior del país), y de la propia reina a través de su antepasada; no olvidemos que los carlistas habían comenzado una guerra por cuestionar el derecho al trono de Isabel II. De hecho, el apogeo alcanzado por la pintura de historia en época isabelina, tuvo precedentes durante la regencia de su madre María Cristina cuando ésta encargó, en 1833, varios cuadros protagonizados en su mayoría por reinas, en los que los hijos tenían un papel esencial como herederos del trono en situaciones de debilidad para la Corona, reflejándose así en estos episodios históricos sus propias circunstancias personales y las de su hija.⁹⁹

Isabel la Católica había sido la protagonista de diversos cuadros de historia (sola o con el rey Fernando), como, por ejemplo, *La conducción por Enrique IV de su hermana Isabel por las calles de Segovia* (1843) de Van Halen, o *¡Granada, Granada por los reyes don Fernando y doña Isabel!* (1853) de Carlos Luis de Ribera. En el marco de las Exposiciones Nacionales, el cuadro *Doña Isabel la Católica humillando con su elocuencia a los que intentan robarla en el palacio de Madrigal* por Lino García estuvo en la Exposición de 1856; mientras que en la de 1860 estaban *Doña Isabel la Católica de paso por Moclin visita en Loja a los heridos a quienes socorrió con dineros a proporción de su clase* de Eusebio Valldeperas y *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia* de Víctor Manzano; y en la de 1862, *Manifestación del rey don Enrique IV de Castilla al pueblo segoviano* por Juan García Martínez. En la Exposición de 1864 figuraron *Primera entrevista de los príncipes D^a. Isabel de Castilla y D. Fernando de Aragón* de Francisco Díaz Carreño, e *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano.¹⁰⁰ En todos estos lienzos encontramos temas

⁹⁹ José Luis Díez, *Op. Cit.*, 2010, pág. 29.

¹⁰⁰ Ejemplos tomados de Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1987, pág. 232-233; y de José Luis Díez, “Isabel la Católica en la pintura del siglo XIX”, en VV.AA., *Isabel la Católica y el arte*, 2006, pág. 97.

que representan momentos solemnes o temas que ensalzan virtudes humanas, tan del gusto romántico.

El personaje histórico elegido por Rosales era, por tanto, muy apropiado; además aludía a Isabel II a través de la reina castellana que no en vano se llamaba igual que ella. En efecto, el paralelismo de la soberana con Isabel la Católica para hacerlo enlazar con un pasado glorioso había sido descrito por José Güell y Renté en *Paralelo entre las reinas Católicas Doña Isabel I y Doña Isabel II* (1858). Así en ambas, se justificaba la legitimidad sucesoria en una mujer en medio de intrigas palaciegas: la nueva organización provincial con la política de unificación de los Reyes Católicos; el ferrocarril con la expansión territorial¹⁰¹, etc. En definitiva, ambas reinas eran comparadas en una época de especial fervor patriótico: si bajo el reinado de la Católica se había conquistado América, durante el mandato de Isabel II se habían afianzado las colonias de África, entre otros parangones.

Elección del tema por Rosales y documentación del mismo

Rosales caviló mucho antes de decidirse por el tema del Testamento. Había considerado, también, otros momentos históricos: la visita de Carlos V a Francisco I en la Torre de los Lujanes, o Juana la Loca mandando descubrir el cadáver de su esposo Felipe el Hermoso. Así se lo contaba a su hermano Ramón desde Vergara, el 14 de septiembre de 1860:

“Todavía no estoy decidido sobre el asunto que trataré, aunque si no encuentro alguno mejor en los reinados de los Reyes Católicos, Carlos V o Felipe II, puede que me decida por el de D^a Juana la Loca haciendo abrir el féretro en que estaba el cadáver de Felipe el Hermoso, depositado en la Cartuja de Miraflores. Tengo que pensarlo mucho de antemano y recoger datos, porque es peliagudo lo de la elección del asunto, y sería cuestión que ya tendría resuelta si tuviera por aquí una biblioteca...”¹⁰²

¹⁰¹ Carlos Reyero, “Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina”, en VV.AA., *Isabel II. Los espejos de la reina*, 2004, pág. 233.

¹⁰² En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 63. Estas cartas de Rosales (a las que hago referencia en la nota 26), donde cuenta sus cavilaciones acerca del tema de su gran cuadro de historia, ya fueron publicadas por Salas en el mencionado artículo (1953), Pardo Canalís (1973), y nuevamente revisadas por Salas (1973) y por Díez (1992).

Meses después, no parecía tenerlo todavía claro y así se lo explicó a su primo Fernando Martínez de Pedrosa el 7 de febrero de 1861:

“Yo estoy dado a Barrabás, buscando asunto para mi cuadro: he pensado una porción y todos los he dejado por no satisfacerme. Pensé primero hacer la entrevista de Carlos V a Francisco I en la Torre de los Lujanes pero lo abandoné por frío e indiferente; pensé después un sublimísimo rasgo de Isabel la Católica presentándose en medio de su ejército en el cerco de Baza, pero me resultaba un cuadro inmenso que requeriría cinco años para su ejecución; he pensado también hacer la muerte de la Cava, pero es asunto antipático. A este tenor he ido buscando y aun no me he decidido porque es cosa muy trascendental y de ello puede decirse que depende el éxito. Ahora ando a vueltas pensando hacer una apoteosis de los Reyes Católicos, no sé si me decidiré, yo quisiera encontrar un asunto de partido bajo el punto de vista artístico, y de gran significación en nuestra Historia...”¹⁰³

Finalmente se decide. Se lo comunica a su primo Fernando el 8 de diciembre de 1862:

“Tan feliz éxito me ha vuelto a traer en mientes con más vehemencia que nunca, la ejecución de mi favorito proyecto, esto es el Testamento de Isabel...”¹⁰⁴ El éxito al que se refiere es su participación en la Exposición de 1862 que le proporcionó la mención de honor y la venta de su cuadro *Nena*. Pero no parece que a su primo le satisfaga la elección¹⁰⁵ y el pintor tiene que justificarla:

“Y a propósito, excuso decirte que estoy completamente resuelto a empezar el cuadro, pero ¿de qué asunto? Tú me has metido en mil confusiones. Me dices que no te gusta el de Isabel y que lo querías más nacional. Yo no sé si tú lo habrás pensado bien, pero el caso es que en cuanto a lo de nacional me parece que lo es y mucho. Si se tratara de algún austríaco o Borbón, es decir, de algún rey posterior a los Católicos, lo comprendería pero precisamente creo que una de las mayores glorias nacionales sea Isabel y en aquel momento la encuentro superior a ninguno de los muchos admirables de su vida. Si lo has leído (el testamento) creo que te parecerá lo mismo, y que el pueblo no vería con indiferencia reproducir el momento en que la mejor de las reinas, motivo de justísimo orgullo para España, se ocupa de la felicidad de sus pueblo con el amor de una madre, encargando a sus sucesores no le agraven con nuevos impuestos y, al contrario, vean si los que ya había establecidos eran o no justos, poniendo coto de este modo a los desmanes de la Corona. Me parece que un tal ejemplo bien merece ponerse ante los ojos, por todo esto y porque sé que poniéndose a buscar un asunto se pasan meses y meses, y porque los que hay verdaderamente nacionales son o de la época de los Comuneros, o de la guerra contra los moros, o de las guerras de Italia en tiempos de Carlos V, ninguna de cuyas épocas me merece simpatías,

¹⁰³ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 63.

¹⁰⁴ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2011, pág. 9.

¹⁰⁵ A decir de Xavier de Salas, no está claro por qué a Fernando Martínez de Pedrosa le disgustaba la idea de que Rosales representase a Isabel la Católica y su Testamento, “pues esta carta se perdió”. En Salas, *Op. Cit.*, 1953, pág. 112.

es posible que si ya no encuentro razón más poderosa en contrario, me resuelva a hacer el de Isabel...”¹⁰⁶

¿Qué trasciende de estas cartas? En primer lugar, que el tema que se eligiera era importante: no había que tomárselo a la ligera, porque de él podía depender el éxito. Esto lo sabía Rosales y todos los pintores. Y segundo, que dicho tema debía ser de la historia de España, y además, merecedor de orgullo nacional. Hemos leído cómo algunos temas, aún siendo muy nacionales como los Comuneros, o la guerra contra los moros, le resultaban antipáticos¹⁰⁷. En cambio, a Isabel la Católica la encuentra la más española de todas las reinas (otros reyes son austriacos como los Habsburgo o franceses como los Borbones), con una vida llena de pasajes admirables. Sin embargo, no elige un momento de clamor público sino de intimidad, en el que la soberana se muestra más humana, entre la vida y la muerte, dejando al pueblo su legado.

Pero no sólo era trascendental el tema elegido, sino que uno tenía que identificarse con los personajes y sus circunstancias. De hecho, la figura de Fernando el Católico se le atascaba, así se lo confiesa a su primo Fernando Martínez de Pedrosa: “La figura que más quehacer me da es el Rey Católico. Quiero caracterizarlo moralmente; no sé si lo conseguiré, porque pienso que sea el menos conmovido de todos y hacer ver que podía en él más la cabeza que el corazón. A Cisneros creo haberlo comprendido mejor”.¹⁰⁸ Esto de “comprender a los personajes”, también les ocurría a los escritores: había que

¹⁰⁶ Carta a Fernando Martínez de Pedrosa, desde Roma, el 11 de enero de 1863. En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2011, pág. 10.

¹⁰⁷ Aún así, de estos temas y de otros, hizo dibujos y bosquejos para posibles cuadros. Están recogidos en el catálogo razonado de sus dibujos (coordinado por José Luis Díez, *Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos, catálogo razonado*, Museo del Prado, 2007). También existen hojas manuscritas por Rosales en las que anotó aquellos asuntos de la historia de España que le podían interesar, como los últimos momentos de Don Álvaro de Luna, el Compromiso de Caspe, Don Pedro el Ceremonioso en las Cortes de Zaragoza, el Conde de Urgel es condenado como rebelde por el rey de Aragón, el arzobispo de Talavera, etc. En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2011, págs. 98-103.

¹⁰⁸ En Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1953, pág. 114. En la nota 25 aclara: “De sus esfuerzos por caracterizar con propiedad al Rey Católico, dan razón las notas de su album grande, que recoge títulos de obras como la de Eugenio de Robles, *Compendio de la vida del Cardenal*, que tienen que ver con la época y el monarca; más aún, hay un dibujo del Museo de Barcelona, que conserva, junto a un boceto esquematizado de la cabeza del monarca, una copia de la descripción que de él hizo [el historiador contemporáneo de los Reyes Católicos] Marineo Sículo.”

sacar de la obra (pictórica o literaria) la máxima verdad para llegar al público (y a los críticos). Ahí radica la importancia de la narración en el siglo XIX, algo que comparten la pintura y la literatura (también el teatro), son artes que cuentan historias, y para representar o interpretar a un personaje hay que conocerlo bien¹⁰⁹. Y a Rosales le preocupaba conocer lo que estaba pintando (sus palabras nos lo dicen), para poder dotarlo de la caracterización o expresividad que él buscaba, y esto es algo que seguiremos viendo en él.

Si elegir el tema era crucial, documentarse para llevarlo a cabo también lo era. De manera que Rosales se dispuso a ello, leyendo sobre el episodio, escribiendo sus propias anotaciones, haciendo bocetos de muebles, de los personajes históricos, bosquejando rostros como el de una moribunda del hospital de Montserrat, y sirviéndose de sus amigos, como Palmaroli que le envió unos calcos del Cardenal Cisneros¹¹⁰. Para conocer a este personaje, por cierto, leyó el *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros* de 1604, por Eugenio de Robles (ver nota 108).

Encargó trajes de época para sus modelos y también le pidió a Palmaroli que le hiciera apuntes en París sobre muebles de entonces: “Quisiera que en París me hicieras algún apunte, aunque muy ligero, de algunos muebles del 1500 o anteriores, alguna cama, sillón, si los hay con brazos, y los que más se aproximan al gusto español de aquella época; bien sabes que aquí lo que hay es lo del Vaticano y no se parece mucho a nuestro

¹⁰⁹ Como dice Mario Praz: “Mientras los pintores competían con los escritores en la interpretación psicológica de los seres humanos representados en sus telas, los escritores por su parte, trataban de lograr efectos pictóricos en sus descripciones”. En *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, 2007, pág. 173.

¹¹⁰ Carta a Palmaroli de abril de 1863. En José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 858.

gusto de entonces”.¹¹¹ Esto nos da una idea de la importancia concedida a la ambientación de un cuadro: cada detalle contaba.

Rosales tomó como fuente documental el libro de Prescott *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, como era habitual cuando se trataba de un cuadro inspirado en los Reyes Católicos. Así figuraba el texto del catálogo de la Exposición de 1864, que explica lo referente al testamento de la reina, en particular, al codicilo:

“Entre sus disposiciones hay tres notables que no se pueden pasar en silencio. La primera es relativa a la codificación de las leyes... La segunda se refería a los naturales del nuevo mundo... Por último declara sus dudas en cuanto a la legitimidad de las alcabalas (que era el negocio principal de la corona)... Medidas que para ser válidas, dice, tienen que ser dictadas con beneplácito de los súbditos del reino. Tales fueron las sublimes palabras pronunciadas por aquella admirable mujer en su última hora: en ella se ve aquel respeto a los fueros y a las libertades de la nación que le había distinguido en toda su vida, y el anhelo con que procuraba entender los beneficios de su bondadoso gobierno a los países más distantes y bárbaros de sus dominios”¹¹²

También se sirvió del libro de *Historia de España* de Modesto Lafuente.¹¹³ Con todo ello realizó numerosos apuntes en los que se vislumbra el proceso creativo, en cuanto a la composición, la posición de los personajes, sus ademanes, en una obra meditada y

¹¹¹ En Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1953, pág. 113 (nota 23). Precisamente consulta libros franceses sobre indumentaria y mobiliario, ya que, como dice Salas, “sobre lo español nada había entonces”. Se trata de: *Costumes français, civils, militaires et religieux, avec les meubles, les armes... depuis les Gaulois jusqu'à 1834* de Herbé (Paris, 1834); y *Le moyen âge et la Renaissance, histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie* de Paul Lacroix y Ferdinand Seré (Paris, 1848-1851). Esto nos demuestra que Rosales no sólo leía y hablaba italiano, también leía francés y seguramente algo hablaría (estaba en contacto con pintores franceses en Roma), a razón de algunas expresiones francesas que, a veces, ponía en sus cartas. De nuevo se confirma el hecho de que era más cosmopolita de lo que tradicionalmente se ha pensado.

¹¹² William H. Prescott, 1854, t. II, pág. 348. En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1987, pág. 231. Reyero retoma el asunto de la fuente documental de Prescott (especialmente el codicilo), en la elección del tema del Testamento por parte de Rosales, en su texto “La historia pasada como la historia presente: Rosales, Casado y Gisbert o la política en el Prado”, en VV.AA., *Historias inmortales*, 2002.

¹¹³ Existen unas hojas manuscritas por Rosales donde transcribe el pasaje del Testamento tomado del libro del historiador español; así como otras con anotaciones acerca del Cardenal Cisneros y los cronistas de la época. En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2011, págs. 89-92.

estudiada con esmero que finalmente terminó en junio de 1864¹¹⁴. Existe un boceto al óleo, los dibujos que se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y los del Museo del Prado, es decir, de pocos pintores se conservan tantos testimonios desde la concepción de una idea hasta la realización del cuadro.

Representación del tema

La escena se desarrolla en el aposento de la reina que desde su cama dicta sus últimas voluntades al notario. A ambos lados, se reparten los demás personajes: el rey Fernando abatido sentado a su lado, de pie y junto a él, su hija Juana; al otro lado, el notario tomando nota, el Cardenal Cisneros de pie, otro personaje mayor y un tercero joven en primer plano. Al otro lado de la cama, los marqueses de Moya. Pues bien, sabemos que Isabel la Católica, que murió en Medina del Campo el 26 de noviembre de 1504, hizo un testamento cerrado, es decir, secreto, por lo que sólo pudieron estar presentes sus testigos. Estuvo el notario Gaspar de Gricio y el rey, pero no su hija Juana, que se había marchado a Flandes para encontrarse con su marido Felipe el Hermoso.¹¹⁵

Aún habiéndose documentado suficientemente, Rosales incluyó en la escena a cuantos personajes consideró oportunos para la composición que él buscaba, tomándose, así, las licencias necesarias para una satisfactoria realización de su obra. ¿Qué importa, pues, si se ceñía a los hechos exactos o a los rostros de los personajes? Del rey Fernando no existían retratos disponibles, y aunque de la reina sí los había (como el célebre de Juan de Flandes de hacia 1496), Rosales la pintó como quiso. Si la escena transmitía realismo y verosimilitud, el resto era secundario: a partir de ese momento lo que quedó en la imaginación popular sobre la muerte de Isabel la Católica fue este cuadro de Rosales, tantas veces reproducido, además, en grabados, a partir del de Bartolomé Maura de

¹¹⁴ Todo el proceso creativo a través de sus dibujos y bocetos fueron estudiados por Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1953, como ya se ha dicho. Este estudio ha sido revisado por Rafael Cornudella, en *Estudi de composició per al Testament d'Isabel la Católica*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1992. Los dibujos preparativos se recogen en el catálogo razonado realizado por el Museo del Prado (2007).

¹¹⁵ Todos los hechos que precedieron a la muerte de Isabel la Católica y que tienen que ver con su Testamento, al tiempo que los relaciona con el cuadro de Rosales, son relatados por Luis Suárez Fernández, en “La muerte de la reina Isabel según el pintor Rosales”, en VV.AA., *Isabel la Católica y el arte*, 2006, págs. 203-216. Por ejemplo, se ha dicho que la figura que representa a Juana la Loca, dado que ella no estuvo presente en aquel momento, podría tratarse de Beatriz Galindo.

1877, para las revistas de la época (*La Ilustración de España*, 1886; en *La Ilustración Catalana*, 1887; en *La Ilustración Católica*, 1883 y 1892, por citar algunas de esos años)¹¹⁶.

Realismo, ahí radica la clave de esta obra. Estilo que, habiendo sido históricamente característico de la llamada escuela española, fue recuperado por Rosales para sustituir al estilo romántico internacional que Federico de Madrazo había introducido a través de la Academia de Bellas Artes, y que era el hegemónico en España. Este giro hacia el realismo se tradujo en el tratamiento de la luz y en la caracterización de los personajes, y en ello tuvo mucho que ver el magisterio de los pintores del Siglo de Oro, sobre todo, de Velázquez¹¹⁷. Así, la perspectiva aérea que usara el maestro sevillano en las *Meninas* es utilizada por Rosales en un intento de representar el aire de la estancia, de dar la idea de espacio y de situar a las figuras en él. Del mismo modo, la cercanía de los personajes de *El Testamento de Isabel la Católica*, nos recuerda la humanización con que tratara Velázquez a los personajes de sus cuadros. Esto, unido al particular modo de pintar de Rosales, el inacabado, que también utilizara Velázquez, y que, al mismo tiempo, lo asemejaba a sus contemporáneos pintores realistas franceses, sorprendió e hizo que otros artistas siguieran esta manera, dando un giro definitivo la evolución de la pintura española hacia el realismo.

Como tan acertadamente dice Xavier de Salas:

“La evolución del *Testamento* obedece al cambio de estilo del purismo al realismo. Pasó de ser concebida como un cuadro de figuras grandes que ocupaban casi totalmente el espacio, a ser escena en habitación amplia, en la que el ambiente pasó a tener importancia, quedando los personajes inmersos en sus penumbras... Su mayor esfuerzo lo pone en la monumentalidad de la composición, en el equilibrio interno del cuadro y en colorear exacto las calidades de las cosas. Esto lo realiza con mayor soltura cada vez, con pincelada cada vez más suelta y amplia. Velázquez sigue constante en su recuerdo.”¹¹⁸

¹¹⁶ Pero pensemos también en los libros de historia, en los de texto, como la litografía de J. J. Laborde, estampada en Tolosa de hacia 1900, de la colección de Rafael Gil (Luis Rubio, *Op. Cit.* 2011, pág. 84), o el sello de 1973, etc. Incluso en el cine, como, por ejemplo, en *Locura de amor* de Juan de Orduña (1949), y más recientemente, en la serie *Isabel* de Televisión Española. Sobre esto volveré en el capítulo del siglo XX.

¹¹⁷ Sobre el estilo romántico internacional introducido por Madrazo, y sobre la influencia de Velázquez en Rosales y en sus compañeros, volveremos a hablar al final de este capítulo.

¹¹⁸ Xavier de Salas, “Rosales y Fortuny a los cien años de su muerte”, *Miscellanea Barcinonensia. Revista de Investigación y Alta Cultura*, n. 37, 1974, págs. 14 y 15.

En este giro hacia el realismo, también tuvo que ver el hecho de que Rosales viviera en Roma y entrara en contacto con el llamado *verismo* italiano.¹¹⁹ En la Exposición de Florencia de 1861, Rosales pudo contemplar obras pintadas con este estilo al lado de cuadros de tipo puristas, es decir, ese estilo romántico internacional, de raíz nazarena y un poco arcaizante. Así, en Italia convivían ambas maneras, la *verista* o realista y la purista o idealizada; lo mismo que en Francia, donde el realismo ya se había asentado, a partir de 1848, con pintores como Courbet y convivía con la llamada pintura *pompier*, la académica¹²⁰. Mientras en España se adoptó tardíamente con respecto a los dos países vecinos (debido a la permanencia de nuestro romanticismo, como se explicaba al comienzo de este capítulo), y en este paso Rosales jugó un papel importante. De hecho, su amigo Martín Rico tuvo que reconocer que este fue el mejor camino, en lugar de que siguiera haciendo “pintura religiosa del 1400” (ver pág. 262).

De modo que, el realismo propio de Rosales, manifiesto ya en su primer cuadro presentado a una Exposición Nacional, *Nena*, volvió a ser empleado en la siguiente, esta vez para un cuadro de historia, *El Testamento de Isabel la Católica*. Rosales se convertía, así, en el adalid de la nueva escuela realista, aunque existan algunos precedentes¹²¹.

Preámbulos de la exposición

El 12 de septiembre escribe a su primo Fernando contándole que va a exponer el cuadro, junto a los demás españoles, en el edificio de la Dogana de la plaza del Popolo.

¹¹⁹ Tema que desarrollo en el capítulo de Italia. *Verismo*, de *vero* o verdadero, equivale a realismo.

¹²⁰ Tema desarrollado en el capítulo de Francia.

¹²¹ José Luis Díez ha apuntado la aparición del realismo en otros pintores anteriores a Rosales, como puede verse en los cuadros de tipos populares romanos de Víctor Manzano entre 1854 y 1859, en “Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores españoles en Roma (1855-1875)”, en VV.AA., *Del realismo al impresionismo. El arte en la segunda mitad del siglo XIX*, conferencia ofrecida en el Museo del Prado, el 26 de noviembre de 2013.

El realismo también fue introducido por algunos pintores afincados en París, como el catalán Martí Alsina (1826-1894). En Carlos Reyero, “Martí Alsina y el realismo que vino de París (1860-1880)”, en VV.AA., *Del realismo al impresionismo. El arte en la segunda mitad del siglo XIX*, conferencia ofrecida en el Museo del Prado, el 22 de octubre de 2013.

Le dice que ponga “un sueltecillo” en el periódico para el que trabaja, que diga: “fueron expuestas las obras al público de Roma donde llamaron la atención los cuadros que los españoles residentes en dicha ciudad mandan a la Exposición de Bellas Artes de la capital.”¹²² Tenían por costumbre, los pintores becados en Roma, exponer de una forma semipública las obras destinadas a los certámenes nacionales antes de mandarlas a España, para que se dieran a conocer entre los compañeros. De manera que los primeros días de diciembre fueron expuestas en la plaza del Popolo –entre otras- *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (como lo tituló su autor), *La jura de santa Gadea* de Hiráldez Acosta, y *El Descendimiento* de Domingo Valdivieso (en el que, por cierto, Rosales sirvió de modelo para el Cristo, por lo delgado que estaba debido a su tuberculosis). Todas ellas causaron sensación entre la colonia de españoles y de los artistas, en general, residentes en Roma, tal y como lo cuenta el periódico conservador liberal *El Contemporáneo*: “Para fijar cuál es la mejor de todas, se han dividido los pareceres entre el cuadro del señor Hiráldez de Acosta y el del señor Rosales, porque si bien el primero está mejor concluido y estudiado, el del segundo está ejecutado con más valentía.”¹²³



Hiráldez Acosta, *La jura de Santa Gadea*, 1864, 260x450 cm, Senado

¹²² En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 84.

¹²³ Anónimo, *El Contemporáneo*, 24 de septiembre de 1864.

Ya vemos aquí la primera alusión a lo inacabado del cuadro, argumento que aparecerá en la mayoría de sus críticas, que se equipara a valentía, porque, efectivamente, valiente había que ser para salirse de las normas del academicismo que era el que las obras estuvieran bien terminadas.

La noticia voló a Madrid, por lo que se creó un clima de expectación hacia Rosales. De ello da fe la célebre anécdota de los cuatro jóvenes pintores que quisieron ver el cuadro antes de inaugurarse la exposición en Madrid, que estaba albergado en los bajos del Congreso junto al resto de obras que iban llegando, dado que la carpa no había sido aún terminada. Se acercaron, pues, a un hombre delgado con media melena y barba puntiaguda que se disponía a barnizar el gran lienzo y le preguntaron: “¿Sabe si el señor Rosales vendrá a Madrid? Y éste respondió: “Soy yo”.¹²⁴ Aquellos pintores eran los valencianos Francisco Domingo Marqués (1842-1920), Antonio Muñoz Degrain (1843-1924), Salvador Martínez Cubells (1845-1914), a los que acompañaba el granadino José Marcelo Contreras (1827-1892), mayor que ellos. Precisamente estos pintores valencianos, que vivían en Madrid, serían los seguidores de Rosales en su forma de pintar, sobre todo, los dos primeros.

La noticia de la llegada de Rosales a Madrid la recogía el diario conservador *La Correspondencia de España*:

“Ayer ha debido llegar a esta corte el distinguido pintor D. Eduardo Rosales, pensionado en Roma y autor de los cuadros que más han llamado la atención en la capital del orbe católico, y que tendremos el gusto de ver en la próxima exposición que ha de celebrarse en Madrid.”¹²⁵

El Contemporáneo siguió dando noticias de la Exposición, como el anticipo de la lista de obras. La muestra la califica como “un verdadero acontecimiento nacional” y como “la más brillante de cuantas se han celebrado en España”; para continuar, días después,

¹²⁴ Esta anécdota está recogida por la mayoría de los biógrafos de Rosales: desde Cotarelo (1902), Chacón (1924), Cánovas (1927), a Bernardino de Pantorba (1937), y Salas (1953) por citar los más clásicos. Francisco Pompey, por ejemplo, en su texto (“Eduardo Rosales”, en *Temas Españoles*, 1953), la relata según se la contó el propio Francisco Domingo, siendo Muñoz Degrain el que se acercó a Rosales para preguntarle: “Muñoz Degrain, siempre muy espontáneo y nervioso, fue quien se dirigió al joven que estaba preparado para barnizar, subido a una escalera... El maestro Domingo me contaba hace años que desde entonces él tuvo para Rosales su más grande admiración y afecto” (pág. 23).

¹²⁵ Anónimo, *La Correspondencia de España*, 5 de octubre de 1864.

a describir la inauguración con presencia de los reyes y demás autoridades, así como “gran número de miembros de las altas corporaciones científicas y literarias, de la nobleza, del cuerpo diplomático, de la magistratura, la burocracia, la banca, y en fin, de la prensa que se halla siempre dispuesta a contribuir al enaltecimiento de todo lo que es digno y patriótico”¹²⁶. Tal era el nivel de concurrencia de aquellos certámenes. La noticia se completa con la enumeración de los cuadros sala por sala; en la octava estaban dos de los de Rosales, *El Testamento* y *Angelo o Niño con un perro* (que le había encargado la condesa del Velle) y en la sala quinta *Un estudio de Pascucia* o *Una niña italiana*.

Otros diarios también se hacían eco de la inauguración el 14 de diciembre como *La Correspondencia de España* (que ya lo anticipaba el 12); el moderado *Diario Español*; el diario político de la tarde *El Eco del país*, el moderado *La España*; *La Esperanza* (que ya había adelantado la relación de obras el 9 de noviembre); *La Gaceta de Madrid* que incluso dice que “la exposición de este año puede rivalizar con la de los países más adelantados”¹²⁷; *El Gobierno*; el diario político de la tarde *El Independiente* que además da la lista de obras el 15, y el 16 se adelanta en su juicio diciendo: “Las miradas del público se fijaban con predilección en los magníficos lienzos de Gisbert, Rosales y Casado, que son en concepto de casi todos los conocedores, las grandes pinturas de la exposición”¹²⁸; *Las Noticias* y el diario de la Unión Liberal *La Razón Española*. Todos la cuentan igual; *La Esperanza* incluso dice: “en *La Correspondencia* de anoche se lee lo que sigue:...”¹²⁹, y lo copia. *El Espíritu Público* sólo da la descripción por salas el día 15.

Por fin España podía presumir de algo ante Europa: que siempre fue tierra de grandes artistas como ahora se volvía a demostrar. El clima nacionalista es aprovechado por Jovito Riestra en *El Independiente*, dando cuenta del acontecimiento en los siguientes términos:

¹²⁶ Anónimo, *El Contemporáneo*, 7 de noviembre; y la inauguración, el 14 de diciembre de 1864.

¹²⁷ Anónimo, *La Gaceta de Madrid*, 14 de diciembre de 1864.

¹²⁸ Anónimo, *El Independiente*, 16 de diciembre de 1864.

¹²⁹ Anónimo, *La Esperanza*, 14 de diciembre de 1864.

“Es un hecho, y muy consolador por cierto, que España se transforma no sólo con su progreso material e intelectual, sino en sus gustos y en sus tendencias estéticas. Una prueba de esto es la exposición actual de Bellas Artes, la más notable que ha registrado hasta hoy nuestra generación y la de nuestros padres y abuelos. La patria de Velázquez y de Murillo y de Ribera, tiene ya dignos émulos de estas glorias imperecederas del arte: nada envidia a las demás naciones.”¹³⁰

El progresista *La Iberia* da la relación de cuadros el 11 de noviembre y el 10 de diciembre se anticipa en lo que será un éxito para Rosales:

“La exposición de 1864 no será inferior a la del año último. Entre las obras de pintura, llaman justamente la atención los dos cuadros de los señores Gisbert y Rosales, nombre hoy nuevo en nuestras artes y que está destinado sin duda a adquirir no poca gloria: de los cuales el del primero representa *El desembarco de los puritanos en América del Norte*, y el del segundo *El Testamento de Isabel la Católica*. De ambos puede decirse que son dos verdaderas resurrecciones, porque es muy difícil llevar más allá la verdad, la exactitud, la grandeza de ambas escenas de género diverso.”¹³¹

Las críticas¹³²

La muestra permaneció abierta un mes. Durante ese tiempo el cuadro de Rosales no dejó de levantar pasiones y opiniones encontradas. La crítica se dividía entre él y los reconocidos pintores como Gisbert o Casado del Alisal. *El desembarco de los puritanos* de Gisbert es un cuadro que, visto hoy, nos parece un tanto ingenuo; por su parte, el de Casado del Alisal, *La rendición de Breda*, comparte con Rosales las referencias a Velázquez y el tratamiento realista, aunque, en conjunto, resulta un poco frío y presenta un colorido que todavía nos remite al nazarenismo. En definitiva, las obras que marcaban las dos tendencias, la académica y la realista, eran *Los Puritanos* de Gisbert y el *Testamento* de Rosales; pero, con respecto al asunto, los cuadros de Rosales y Casado eran más “patriotas” que el de Gisbert, cuyo tema no era español.

¹³⁰ Jovito Riestra, *El Independiente*, 23 de diciembre de 1864.

¹³¹ Anónimo, *La Iberia*, 11 de noviembre y 10 de diciembre de 1864.

¹³² Dada la longitud de la mayoría de las críticas, no se han incluido completas en este capítulo de la Exposición Nacional de 1864 (ni tampoco en el de la Exposición Nacional de 1871), sino en un apéndice al final del trabajo donde se pueden leer todas seguidas. Así mismo, las críticas están resaltadas en negrita en la tabla de periódicos del apéndice final para su rápida identificación.

En cualquier caso, el *Testamento* recibió críticas como cualquier cuadro de la Exposición. Veamos primero aquellos juicios más negativos con Rosales. Éstos suelen coincidir, en cuanto al tema, en el anacronismo de la juventud de la reina o en la inexactitud del número de personajes presentes durante el Testamento. Y en cuanto a la forma, en la falta de dibujo o en el aspecto manchado de algunas partes. Por otro lado, las alusiones a Velázquez están, casi siempre, presentes. Los detractores de Rosales suelen ser los partidarios de Gisbert.

Así, Juan Pérez de Guzmán empieza hablando de los defensores de Rosales y los de Gisbert. Aprecia de *El Testamento* la veracidad y naturalidad que transmite el cuadro, pero toma partido por *Los Puritanos* de Gisbert, porque, entre otras cosas: “ninguna otra [obra] reúne a la inspiración y a la valentía del genio, la sencillez sublime del arte dominado”.¹³³ “Arte dominado”, esta es, a la postre, la razón de su preferencia por la obra de Gisbert, porque se trata de un cuadro en el que las normas académicas de la medida, el buen acabado, la correcta aplicación de los colores, son las que prevalecen. Es decir, se trata de una obra “dominada” por lo académico, que es lo que los críticos querían, mientras que la de Rosales, aunque les gustase, especialmente el tema de la reina católica, no se ajustaba del todo a dichas normas.

Gregorio Cruzada Villaamil, de tendencia progresista, era un firme partidario de Gisbert y fue severo con Rosales. Ya se ha comentado cómo, por defender a aquel pintor, se enfrentó a Pedro de Madrazo en el Congreso, cuando, en realidad, lo que aquella disputa ocultaba era la rivalidad entre los dos críticos de tendencias políticas contrarias (ver pág. 53). Villaamil hizo una crítica, digamos, condescendiente del *Testamento*, calificándolo de “agradable”. Acierta a ver el talento de Rosales, valorando aspectos como la perspectiva aérea, pero descalifica otros como la excesiva “franqueza y valentía” –que, según él, pueden serle incluso perjudiciales-, los cuales achaca a que es obra de un pensionado. También dice que “su lienzo no es cuadro”, lo que significa que, por muy bien que le parezca el color o la perspectiva aérea, sigue sin cumplir con las normas académicas para ser “cuadro”. Es más, la considera una obra de efecto, incluso valiente, aunque peligrosa porque se apartaba de lo que estrictamente mandaban los

¹³³ Juan Pérez de Guzmán, *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864.

cánones.¹³⁴ Estos calificativos que hacen alusión a la excesiva franqueza, a la valentía... los veremos repetirse en la mayoría de las críticas, tanto para encumbrar a Rosales o para desprestigiarlo.

Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, también liberal, fue quizá el más duro con Rosales. También admite la valía del joven pintor pero con reservas (recordemos que era, como su amigo Cruzada de Villaamil, partidario de Gisbert). Al igual que su amigo, alaba la perspectiva aérea. Y con respecto al tema, encuentra la figura de la reina totalmente desafortunada, pues esperaba otra cosa tratándose de tan alta soberana en semejantes circunstancias. En cambio el rey Fernando le parece muy logrado (en esto coinciden casi todas las críticas, es la figura mejor parada). A continuación habla, igual que Cruzada Villaamil, de la valentía, impropia de un joven, que le puede llevar por mal camino. A este respecto pone como ejemplo de lo contrario a Velázquez: “Los alardes de valentía deben ser resultado del estudio y la práctica: para pintar poco y con acierto, es necesario haber pintado mucho y escrupulosamente. Compárese si no, las primeras con las últimas obras de Velázquez y se verá confirmado este aserto.”¹³⁵ Y termina insistiendo en lo de la juventud para encumbrar a su favorito, Gisbert.

Pi y Margall se centra en el momento histórico para criticar a Rosales. Para él la obra artística debía ser la “expresión de una época”, orgullo de los pueblos, es decir, había que representar grandes gestas que dieran cuenta de esa idea, y no quedarse en los detalles, en la mera reproducción de la naturaleza, y menos, elegir pequeños gestos humanos para el asunto del cuadro como el que eligió Rosales. Representar un tema heroico que enalteciera toda una época, eso era lo primordial. Aún así, reconoce que “el autor del *Testamento de Isabel la Católica* ha llegado a recordar a Velázquez.”¹³⁶

En otra crítica, Gregorio Cruzada Villaamil, bajo el seudónimo de “el difunto pintor *Orbaneja*”, se muestra nuevamente duro –aunque con ironía–, haciendo alusión a las mismas cuestiones que Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, y lo hace dirigiéndose a Rosales como si lo tuviera delante. En primer lugar se refiere a la reina Isabel II y a su parangón

¹³⁴ Gregorio Cruzada Villaamil, *El Arte en España*, tomo III, 1865, págs. 394-395.

¹³⁵ Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, *El Museo Universal*, 22 de enero de 1865.

¹³⁶ Pi y Margall, *La América*, 25 de febrero de 1865.

con la Católica. Continúa con la reina castellana y al igual que Pi y Margall opina que el tema elegido ha de conmover en su grandeza; como él dice, tiene que ser “pictórico”, es decir, digno de ser pintado y, por tanto, de dar ejemplo. Y lo compara con el de los *Puritanos* de su protegido Gisbert, cuadro que –en cambio– sí es ejemplar. Seguidamente, se refiere a Velázquez, para entrar en el espinoso asunto de lo inacabado:

“... Debía usted haber observado que Velázquez, cuando más franco parece, ha, sin embargo, buscado y rebuscado mucho, y si ha prescindido de detalles inútiles, jamás ha dejado de poner hasta la cosa más pequeña de las que fuesen esenciales, y por eso sus cuadros, que podrán parecer bosquejos a quien no los entienda, para los profesores están tan acabados como los que más.”

Es decir, acepta el aspecto inacabado en el maestro sevillano, porque, a su entender, lo utiliza muy concienzudamente, mientras que en el caso de Rosales es más arbitrario, parece dar a entender. A continuación pasa a hablar de lo desacertadas que encuentra las figuras del cuadro, incluso malas. Sin embargo, al igual que en su crítica recogida en *El Arte en España*, parece que le gusta la perspectiva aérea y la entonación del cuadro. Y termina condescendiente no sin ocultar cierta admiración:

“No frunza usted el gesto, joven artista, porque un pobre viejo, resucitado por un momento, duro y exigente con su cuadro, porque esto mismo le probará a usted que su cuadro es lo bastante bueno para resistir a la crítica, y que usted vale como pintor, pues si no valiera no me hubiera metido a darle consejos, como no se los daré al señor Lozano y al señor Díaz Carreño, pintores isabelinos como usted.”¹³⁷

Está claro que la juventud era una condición que favorecía a los pintores, pero juventud entendida dentro de la sensatez y la prudencia, si es que una cosa no contradice a la otra. Lo que no se aceptaba era el tomarse libertades a la hora de pintar que, en el caso de Rosales, eran la excesiva valentía y la falta de precisión, cualidades que deberían llegar al término de una carrera artística y no antes. Y termina calificándolo de “pintor isabelino”, refiriéndose al supuesto oportunismo de Rosales que escondía una postura

¹³⁷ “Texto de Cruzada Villaamil que se contiene en el folleto publicado en Madrid, en 1865, con el título *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*.” En Joaquín de la Puente, “Catálogo de la Exposición”, en VV.AA., *Un siglo de arte español, 1856-1956*, 1956.

conservadora de interés hacia la corona, cuando sabemos que Rosales era de tendencia liberal (ver pág. 348).¹³⁸

En otro periódico, *La Esperanza*, no se habla del *Testamento*, sino que se cita a Rosales refiriéndose sólo al cuadro *Angelo* (aquél que había pintado para la condesa el Velle): “¡qué bonito calabrés ha pintado el Sr. Rosales!”¹³⁹

Veamos ahora los que le alabaron, como el crítico de *El Eco del País*, incidiendo precisamente en los puntos que desaprobaban los otros, como el dibujo o el color. Enumera los considerados defectos como que la cámara real es demasiado sencilla, o que la moribunda reina es algo joven, para pasar a ensalzar las demás figuras del cuadro, como la del rey Fernando comparándola con Velázquez: “... ¡qué figura la de Fernando! ¡qué abatimiento! ¡qué verdad en la posición y expresión! ¡qué túnica de terciopelo y que justeza de tono y de ejecución, que sin dejar de ser de Rosales nos hace recordar al gran pintor español, al inmortal Velázquez!” Admira, finalmente, el tono de verdad que destila la escena, no importándole que el cuadro esté poco ejecutado que, más bien, lo consideraba una virtud y no un defecto, como en otros casos: “Tal vez pudiera decirse que el cuadro está poco ejecutado, poco hecho; para nosotros que nos contentamos y nos enorgullecemos con las obras de Velázquez..., el cuadro del Sr. Rosales es como debe ser.”¹⁴⁰

Juan García se centra en el rigor histórico del cuadro, como hace con los demás cuadros que sobre la reina Católica había en el certamen, el de Francisco Díaz Carreño, *Primera entrevista de los príncipes D^a. Isabel de Castilla y D. Fernando de Aragón*, y el de

¹³⁸ Como lo explica Carlos Reyero: “Desde luego que si miramos bajo la óptica, siempre interesada de un crítico decimonónico, es fácil situar la obra de Rosales en la estela legitimadora de una reina llamada Isabel en el trono, apoyada en argumentos históricos, aunque ese aspecto, como es obvio, ni quite ni ponga hoy ápice de valor al cuadro. Es muy probable, incluso, que Rosales fuera consciente de la oportunidad que se le ofrecía al abordar un tema como éste, con un tratamiento formal, además, deudor de la tradición española. Pero fue, sin duda, tendenciosa la lectura conservadora a la que fue sometida la pintura en el momento de su exhibición pública en España. El descrédito que trataron de propiciar al *Testamento* los críticos liberales fue inútil. A este revés contribuyó el éxito de la pintura en la Exposición Universal de París en 1867, donde mereció una medalla de honor” (Carlos Reyero, “La historia pasada como la historia presente: Rosales, Casado y Gisbert o la política en el Prado”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2002. pág. 339)

¹³⁹ Anónimo, *La Esperanza*, 10 de enero de 1865.

¹⁴⁰ Anónimo, *El Eco del País*, 19 de diciembre de 1864.

Isidoro Lozano, *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* (“pintores isabelinos”, como decía Cruzada Villaamil). En general, se declara firme partidario de la pintura de historia “porque el pueblo aprende mejor en imágenes que en libros” y alaba lo acertado del tema: “aquella época en que la nación se construye y forma”. En el caso del *Testamento* hace notar que el pintor ha introducido menos personajes de los que en realidad había, pero reconoce que “ha dado interés histórico a la figura del rey Fernando.”¹⁴¹ Lo más interesante es que se vuelve a insistir en el aspecto inacabado y en la perspectiva aérea.

José Galofre, como los demás, comienza con la desaprobación de la interpretación histórica, dando incluso el número preciso de los asistentes al testamento de la reina católica (obispos de Calahorra, Córdoba y Ciudad Rodrigo, el arcediano de Talavera, el consejero Oropesa, etc.). Sin embargo, concluye alabando la ejecución del cuadro comparable a la de Velázquez: “Si poco feliz ha sido en la interpretación histórica del asunto, en cambio en su ejecución ha resucitado el hacer de Velázquez y el toque de Ribera y de Castillo.”¹⁴²

Jovito Riestra en el diario político de la mañana, *El Independiente*, hace elogios al *Testamento* que lo califica de grandioso y hasta lo compara con Rembrandt en el tratamiento de la luz:

“Todo es sublime en él, todo revela que su joven autor tiene levantado genio, superior condición de efectista, pues la luz está tan magistralmente entendida en este cuadro que no lo desdeñaría, que haría honra a Rembrandt; el conjunto atrae extraordinariamente al público, la composición, el dibujo es grandioso, severo, y hay tal verdad en los personajes, en los detalles y en todo, que el pintor nos traslada literalmente a la escena que representa.”¹⁴³

Esta última frase es interesante, pues tiene que ver con el realismo que Rosales había introducido en el cuadro. El hecho de que el espectador se sienta involucrado en la escena significa que hay verosimilitud en lo representado, y esto es un síntoma de que la pintura de historia estaba evolucionando hacia el realismo.

¹⁴¹ Juan García, *La Época*, 23 de diciembre de 1864.

¹⁴² José Galofre, *La Libertad*, 10 de enero de 1865.

¹⁴³ Jovito Riestra, *El Independiente*, 29 de diciembre de 1864.

Por su parte, el crítico de *El Pueblo* alaba la composición y el dibujo pero la figura de la reina también le parece un tanto idealizada, o sea, más joven de lo que era. Ese tipo de anacronismos eran los que no se perdonaban. Al final, reconoce que los defectos no desmerecen la obra sino todo lo contrario¹⁴⁴. Lo mismo le ocurre a J. de Villalobos que, tras una larga introducción histórica centrada en Isabel la Católica, se expresa en la misma línea, insistiendo en la juventud de la reina, aunque también termina felicitando al artista¹⁴⁵. Y bajo el seudónimo de *Almaviva*, el crítico de *El Reino* alaba el conjunto del cuadro, aunque encuentra algunos defectos; al final reconoce que es el mejor de la Exposición¹⁴⁶.

Como vemos, casi todas las críticas inciden en los mismos puntos: lo que unos desaprueban, lo alaban otros, pero, al final, la mayoría conviene en que era el mejor cuadro de la Exposición, y así se demostró en el reparto de medallas.

Los premios

La concesión de los premios estuvo reñida, hecho que fue publicado por la *Gaceta de Madrid* el 22 de enero de 1865. Después de varias discusiones, la primera de las trece medallas de oro de primera clase recayó en Rosales por unanimidad, mientras que la segunda fue para Gisbert (quien ya había ganado la primera en las dos anteriores exposiciones) y la tercera para Casado del Alisal. Precisamente los tres pintores que, desde el principio, se disputaron la victoria. Defendiendo a Rosales, durante las deliberaciones del jurado, estuvo Federico de Madrazo quien, al final, consiguió para su querido discípulo la primera medalla de oro, según cuenta Rafael Balsa de la Vega:

“A don Federico debe hacerse más justicia de la que generalmente se le ha hecho, en lo tocante en alentar a los artistas y a aceptar las manifestaciones nuevas del arte. Cuando la crítica toda y una buena parte de los pintores rudamente atacaban el cuadro de Rosales *El Testamento*, poniéndole enfrente como muy superior bajo todos conceptos el de Gisbert *Los comuneros*,

¹⁴⁴ Anónimo, *El Pueblo*, 28 de diciembre de 1864.

¹⁴⁵ J. de Villalobos, *La Razón Española*, 27 de diciembre de 1864.

¹⁴⁶ “Almaviva”, *El Reino*, 20 de diciembre de 1864.

Madrazo decidió la votación para concederle la medalla de oro a Rosales, dándose el caso de que obras tan opuestas como las citadas, obtuviesen la misma recompensa.”¹⁴⁷

Pero el hecho de que Rosales se hubiera antepuesto a sus dos competidores, no había caído muy bien entre aquellos críticos más apegados al academicismo, los cuales no tuvieron más remedio que reconocer la valía del joven pintor. Aún así, la medalla de honor quedó desierta, por no atreverse el jurado a dársela a Rosales, y al no concedérsela tampoco a Gisbert, se cubría las espaldas ante la opinión pública. Sin embargo sí quisieron compensar al pintor alicantino concediéndole la Cruz de Caballero de la Real y la distinguida orden de Carlos III.

La noticia de los galardones la dieron otros tantos periódicos en enero de 1865 como *El Contemporáneo*, *La Esperanza*, *La Iberia*, *El Museo Universal*, etc., así como la de las compras que llegaban inmediatamente después. Por ejemplo, la reina compró *La rendición de Bailén* de Casado del Alisal, el marqués de Salamanca *Los Puritanos* de Gisbert, y la condesa del Velle *Un joven napolitano* y *Un estudio de Pascuccia* de Rosales.¹⁴⁸

En cuanto al *Testamento*, el periódico satírico *Gil Blas* daba la siguiente noticia: “Parece que el duque de Fernán Núñez ha comprado el cuadro del señor Rosales, *El testamento de Isabel la Católica*. Yo hubiera hecho lo mismo, y soy más pequeño.”¹⁴⁹ Pero después publicaba: “Pues no señor, no ha comprado el duque de Fernán Núñez el cuadro de Rosales *El testamento de Isabel la Católica*. Y es extraño, porque ahora con la encíclica todo lo católico debe venderse con facilidad.”¹⁵⁰ *La Esperanza* aclaraba: “Se dice además que S.M. la reina ha adquirido también *La toma de posesión del mar del Sur* por Vasco Núñez de Balboa del Sr. Valdeperas, y que piensa comprar el cuadro que

¹⁴⁷ Rafael Balsa de la Vega, “Semblanza de Federico de Madrazo”, *La Ilustración Artística*, 8 de abril de 1895.

¹⁴⁸ Anónimo, *El Contemporáneo*, 26 de enero de 1865.

¹⁴⁹ Anónimo, *Gil Blas*, 31 de diciembre de 1864.

¹⁵⁰ Anónimo, *Gil Blas*, 7 de enero de 1865.

representa el acto de hacer testamento doña Isabel I, del Sr. Rosales.”¹⁵¹ La repercusión mediática de las Exposiciones Nacionales llegaba hasta quién compraba los cuadros.

El auge económico vivido en aquel periodo del reinado isabelino se había traducido en un mayor presupuesto destinado a las adquisiciones en las Exposiciones Nacionales. Si en la de 1862 ya había aumentado con respecto a la anterior edición, siendo, además, uno de los años de más compras particulares, en la de 1864 prácticamente se dobló. Así, por ejemplo, en cuanto a los particulares, la propia reina pagó 120.000 reales por el cuadro de Casado, lo mismo que el marqués de Salamanca por el de Gisbert. Y en cuanto al *Testamento*, el Estado lo adquirió por 50.000 reales (en un principio fue tasado en 30.000) con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, aunque para la compra fue necesaria una larga negociación con el pintor –a la que se unía la presión de los periódicos que daban cuenta dello–, quien, incluso, estaba dispuesto a venderlo fuera de España.¹⁵²

Rosales lo cuenta así en una carta a su amigo Martín Rico, que se encontraba en París:

“Amigo Martín: te pongo estas cuatro letras para pedirte un favor, y es que mandes el número del periódico *L'Artiste* que se ocupa de mi cuadro, según he oído decir; si todo el número abultase demasiado manda sólo la parte que a la exposición se refiere y la diriges a la calle Mayor, 12, cuarto. Ya supongo que por tu hermano tendrás alguna noticia respecto al trágico desenlace que se prepara en la exposición. Como tú ya sospechabas, cuando llegó la ocasión de las compras se armó la gorda, y el jurado no ha andado muy avisado por cierto en las propuestas, porque entre éstas hay obras que ni aun debieron admitir en la exposición. En cuanto a los precios, no quiero decirte nada: segundas medallas, unos contra otros, a 20.000 reales, lo mismo Valdivieso que Lozano, Puebla y Acosta; por este ejemplo calcula y empeora todavía otros que podría citarte. Yo estoy puesto en lista por 30.000 reales. De prórroga, nada sé; pero sospecho que pagándonos tan mal nos la concederán, y lo creo casi seguro. Da un abrazo de mi parte a Raimundo y recibe otro de tu afectuoso amigo.”¹⁵³

En otra carta, esta vez a sus amigos Palmaroli, Vera y Álvarez que estaban en Roma, leemos:

¹⁵¹ Anónimo, *La Esperanza*, 25 de enero de 1865.

¹⁵² Jesús Gutiérrez Burón, *Op. cit.*, 1987, págs. 474-475.

¹⁵³ Carta a Martín Rico el 7 de febrero de 1865. En Javier Barón (comisario), en VV.AA., *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, octubre-febrero 2013, pág. 44.

“Mi cuadro ha sido al fin para el Gobierno por la cantidad de 50.000 reales. Dicen que es muy poco y yo creo que otros han pagado peor: realmente, aun admitiendo que sea poco, han sido deferentes conmigo, porque ninguno se ha pagado más y esto se lo agradezco, y es de agradecer. Por Palacio vinieron a pedirme el precio y se repitió lo de Alejo de la exposición anterior y ciertamente que cuando lo pienso me hace reír; vino un desconocido de parte de otra persona *idem* a pedirme el precio y, después de desechar cuantas excusas yo le di y aun le dije que se viera con D. Federico que yo me remitía a la tasación que del cuadro hiciera, me obligó a que aquella misma noche le dijera lo que pedía, a lo que contesté que creía deber pedir lo que a Gisbert le habían dado por el suyo, 4.000 duros. Luego resultó que aquel señor era Guelbenzu e iba de parte del Intendente y habiéndome prometido darme una contestación, ésta fue que el Intendente había aconsejado a S.M. que no debía privar al Museo Nacional del único primer premio que quedaba, habiéndose ya comprado los otros, tanto más que ya llevaba adquiridos el de Casado que pagó ¡6.000 duros! y el de Paco a quien ha dado 30.000 reales. La verdad era que el Patrimonio estaba entonces pasando por la terrible crisis y no me extraña que Goicorrotea no pensara en comprar cuadros. A mí de todo esto no me ha disgustado más que una cosa y es el aparecer descortés con la Reina, pero más culpa que yo tuvieron en venir con aquel misterio impenetrable. En fin, ya pasó.”¹⁵⁴

Manuel Ossorio y Bernard también dio cuenta del asunto de la compra en su célebre *Diccionario Biográfico*:

“[...]. Otra de gran empeño, y en la que realizó ya las esperanzas que había hecho concebir, fue la presentada en la exposición de 1864 representando a la *Reina doña Isabel la Católica en el acto de dictar su testamento*, premiada con la primera medalla de primera clase y adquirida por el Gobierno para el Museo Nacional, a pesar de que en el extranjero se le hicieron al artista proposiciones de venta que superaban a las de aquí, las cuales no aceptó para evitar que saliera de su país este lienzo que reproducía uno de sus más honrosos recuerdos históricos.”¹⁵⁵

Consecuencia de ser premiado en las Exposiciones, aparte del prestigio y la fama que acarreaba, eran los encargos que recibía el pintor o que el cuadro participara en otras muestras, algunas fuera de España. En el caso de Rosales fue su participación en la Exposición Internacional de Dublín de 1865 (ver nota 260), en la Universal de París en

¹⁵⁴ Carta a Palmaroli, Vera y Álvarez el 19 de marzo de 1865. En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 94.

¹⁵⁵ Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 1868-1869, t. II, pág. 178.

1867 (ver capítulo de Francia) y en la Exposición Aragonesa de 1868¹⁵⁶. En cuanto a los encargos, hizo varios retratos para la aristocracia madrileña: el del duque de Fernán Núñez, el del marqués de Corvera y sus dos hijas, y el de la condesa de Vía Manuel y sus dos hijas, según explica a sus amigos Vicente Palmaroli, Luis Álvarez y Alejo Vera:

“Y ahora diréis que qué es lo que aquí me detiene, y te diré Vicente que me han cogido como a ti te cogieron: en primer lugar, Fernán Núñez ha querido que le hiciera un retrato de cuerpo entero para ponerlo en la sala frente a aquel delicioso Goya en vez de aquel que tiene hecho por un italiano; y esto no era cosa de desairarlo. El marqués de Corvera ha querido también que le hiciera dos retratos de sus dos hijas, de medio cuerpo, tamaño natural y no era tampoco cosa de negarme siendo el que me dio la pensión. Además, la de Vía Manuel ha querido los de sus hijos, ella y su esposo, total ¡6! ¡uf! Estos encargos al por mayor son funestos, afortunadamente están concluidos; y por último, otros tres más de particulares...”¹⁵⁷

Estos asuntos le obligaron a permanecer en Madrid unos meses antes de volver a Roma.

Conclusiones de las críticas

Los juicios al *Testamento* se refirieron por un lado al tema y, por otro, a la ejecución del cuadro (lo mismo ocurriría con la *Lucrecia*). En cuanto a lo primero, que fuera Isabel la Católica, la más gloriosa de nuestras reinas, la protagonista de la obra, fue algo muy bien recibido. Ahora bien, que el momento elegido fuese el de dictar sus últimas voluntades en el lecho de muerte habiendo, teóricamente, otros mucho más dignos de

¹⁵⁶ *Exposición Aragonesa de 1868. Catálogo de la exposición que se publica por acuerdo de la Junta Directiva*, 1868. En cuanto a la investigación realizada en los periódicos aragoneses, no se han encontrado noticias sobre Rosales. Los diarios consultados fueron: *Diarios de Zaragoza*, *El Imparcial Aragonés*, *El republicano federal de la antigua Corona de Aragón*, *La Crónica Aragonesa*, *La Corona de Aragón*, *La Tribuna* y *El Eco de Aragón*.

¹⁵⁷ Carta desde Madrid, el 19 de marzo de 1865. En Enrique Pardo Canalís, “Rosales. Selección, transcripción y notas”, *Revista de Ideas Estéticas*, enero-marzo 1973. Desde aquí agradezco a Miguel y a Leticia Cabañas, el haberme mostrado el retrato de su tatarabuela, una de las hijas de los condes de Vía-Manuel, M^a Isabel Manuel de Villena y Álvarez de las Asturias Bohorques (1850-1929), aclarándome que aparte de éste y el de la hermana, M^a Esperanza Manuel de Villena y Álvarez de las Asturias Bohorques (1854-1935) no hay más. Es decir, Rosales no pintó los retratos de los padres, porque el conde murió a los 31 años en 1854, contando su hija Isabel cuatro años, mientras que su hija Esperanza fue póstuma. La aristocracia madrileña fue uno de los principales clientes de Rosales, y con algunos de sus miembros guardó siempre muy buena relación, como el III duque de Bailén y I marqués de Portugalete, Eduardo de Carandolet y Castaños (1820-1882). De hecho, en mayo de 1873 le pidió que protegiera a su esposa y a su hija si él moría (José Luis Díez coord., *Op. Cit.*, 2007, pág. 883).

ser pintados, no gustó tanto. Para continuar, otro aspecto problemático era el rigor histórico: había más personajes acompañando a la moribunda de los que pintó Rosales. Y sobre todo, la reina no aparentaba los cincuenta y tres años que tenía ni la enfermedad que padecía, su figura estaba idealizada. Incluso la cámara real era poco regia.

Pero si eligió pintar a la reina castellana postrada diciendo sus últimas palabras, fue debido a que - a su entender- aquel fue el momento más humano que tuvo la soberana, el gesto más generoso hacia su pueblo. Lo cuenta en su carta. A Rosales le interesaba transmitir sentimiento, cercanía, y cercanía es precisamente lo que sentimos al mirar la escena, como decía el crítico Jovito Riestra: “el pintor nos traslada literalmente a la escena que representa”. Mientras otros cuadros de historia nos pueden resultar falsamente teatrales, éste no, pues la forma de narrar el episodio ha cambiado: va ganando terreno lo que el pintor quiere contar y sobre todo, cómo lo quiere contar. Si la escena no se ajusta a lo que exactamente describen las crónicas históricas, es irrelevante, lo que importa es que yo/pintor lo represento así. Este aspecto es un rasgo de modernidad: el artista decide sobre su trabajo al margen de cómo quisieran otros que la escena fuera representada. También es una característica implícita al realismo el hecho de que, a pesar de que estemos ante un episodio de la historia ocurrido hace siglos, nos parezca como si acabara de pasar, como un instante detenido en el tiempo. Esta sensación también la tenemos con Velázquez, de ahí la comparación que muchos críticos hicieron.

En cuanto a lo segundo, a la ejecución del cuadro, podríamos distinguir entre los elementos formales y el efecto logrado. La mayoría de los juicios fueron favorables en lo que respecta a la corrección del dibujo, la composición sobria, la equilibrada disposición de las figuras, la acertada entonación, el colorido notable y, especialmente, la perspectiva aérea que envuelve el conjunto. Todos estos elementos entrelazados contribuyen al halo de veracidad y realismo que, unido a la actitud de los personajes, también nos hacen recordar a Velázquez. Entre éstos, los críticos destacaron la figura del rey Fernando, sin duda, la mejor lograda.

Su estilo, lo que tiene que ver con su particular manera de pintar, era valiente y sincera, condiciones que para los que le juzgaron más severamente como Pedro Antonio Ruiz de

Alarcón o Gregorio Cruzada Villaamil, era propio de un pincel inexperto que podía terminar en amaneramiento. Y cómo no, el aspecto inacabado que –según ellos– en el caso de Rosales, era sinónimo de que el cuadro estaba poco hecho a diferencia de lo que ocurría con Velázquez. Para alcanzar ese punto tenía que haber trabajado mucho, como le ocurrió al maestro sevillano, que entre sus primeros cuadros y los últimos, había una notable diferencia. El no acabado se aceptaba en un pintor tan respetado como Velázquez, pero no en uno joven, en el que era sinónimo de osadía. Por otro lado, el llamado *pas fini*, era empleado por los realistas franceses como forma de rebelión contra el encorsamiento del academicismo, y en Francia ya se venía practicando desde Delacroix, con la consiguiente aceptación progresiva de la crítica. Pero en España tardó más en calar (como todo), y Rosales fue el que comenzó a utilizarlo, primero con *Nena*, ahora con el *Testamento* y después con la *Lucrecia*. Tras él, algunos compañeros suyos le siguieron en esta particular factura deshecha y, a partir de la *Lucrecia*, ya fue moneda corriente entre muchos pintores españoles.

En definitiva, estas cualidades le acercaban a Velázquez: la humanidad, la falta de ostentosis, la cercanía de los personajes... pero también los elementos formales del cuadro como la perspectiva aérea, el tono, la composición, y el no acabado, por supuesto. Comparación con Velázquez que fue aprovechada para situar a Rosales como adalid de la escuela nacional, el que hizo resurgir de nuevo lo mejor de nuestro arte emulando al genio sevillano, y que son propias del realismo. Un realismo que no sólo conocía por nuestros pintores del Siglo de Oro, sino que tuvo ocasión de comprobar cómo en Italia muchos pintores italianos ya lo utilizaban para hacer pintura de historia. Era el *verismo*, ante el cual, Rosales no se quedó indiferente, siendo el estilo, además, propio de algunos pintores franceses que frecuentó en Roma y que comentaremos en el correspondiente capítulo.

Influencia del *Testamento de Isabel la Católica* en otros pintores

La influencia del *Testamento de Isabel la Católica* en pintores de aquellos años puede verse tanto en la incorporación del realismo a la pintura de historia, en sentido general o

en términos de estilo, como en ciertos recursos compositivos y pictóricos que se repiten claramente.

Ya hemos explicado cómo la pintura de historia española estaba sumida en ese estilo ecléctico internacional, o de tardorromanticismo, y cómo el *Testamento* rompió con él. Pues bien, a partir de este cuadro, el realismo propio de la escuela española fue recuperado por Rosales, y con él, la expresividad. Para tal fin, los pintores pusieron al servicio de ello los elementos formales del cuadro (un determinado encuadre, la penumbra de una estancia, etc.). Es decir, ya no sólo se trataba de representar una escena gloriosa de la historia, tenía que ser verosímil y llegar al espectador.

En este sentido, el ejemplo más cercano en el tiempo a Rosales fue el cuadro de Lorenzo Vallés (1831-1910) *Demencia de Juana de Castilla*, presentado en la siguiente Exposición Nacional de 1866. Al igual que en el *Testamento*, la escena transcurre en una alcoba con pocos personajes. En ella se vislumbra el cadáver de Felipe el Hermoso sobre la cama, y a la reina Juana en primer plano mandando callar a sus cortesanos, que la miran con infinita paciencia. La luz ilumina desde la izquierda incidiendo especialmente en las manos, en un marcado claroscuro que contribuye al ambiente cerrado y dramático. Todo ello sirve para revelarnos el estado de locura de la reina, que es incapaz de distinguir entre la vida y la muerte. Recordemos que el tema de Juana la Loca ya lo consideró Rosales, tema que era tan del gusto romántico (con todo lo que ello encierra: el desamor, la locura, la contemplación del cadáver amado, etc.); dándose, por tanto, esa particularidad característica de la pintura de historia española, desde entonces, que es el tratamiento realista unido a un asunto romántico. Parecía, además, que con este cuadro la pintura de historia, a ojos de los críticos, estaba dejando a un lado su verdadero cometido, que era el de aleccionar moralmente. Así lo manifestaba Tubino en su crítica:

“¿Qué importa que su cuadro esté hecho con inteligencia y gusto, que el crítico repose en él su mirada con placer, si carece de trascendencia, si está vacío de toda idea, de todo interés contemporáneo, si no indica más que las reglas técnicas del arte, al lado de una ausencia deplorable de todo valor moral?”¹⁵⁸

¹⁵⁸ José María Tubino, *Revista de Bellas Artes*, 17 de febrero de 1867.



Lorenzo Vallés, *Demencia de Juana de Castilla*, 1866, 238x313 cm, Museo del Prado



Pradilla, *Doña Juana la Loca*, 1877, 340x500 cm, Museo del Prado

Años después, la enajenación de la desdichada Juana fue plasmada magistralmente por Pradilla en su célebre lienzo *Juana la Loca*, presente en la Exposición de 1877. La huella de Rosales, a quien Pradilla admiraba (fue su discípulo), la encontramos en el rostro de la protagonista del cuadro que tiene los mismos rasgos y lleva la misma toca negra que la Juana del *Testamento*. También la de Vallés, en su cuadro *Demencia de Juana de Castilla* (como vemos en las imágenes) aparece con esa toca de viuda y así la

veremos en otros cuadros: es su toque distintivo, como puede ser el velo blanco que lleva casi siempre Isabel la Católica. Es como si el personaje hubiera saltado de un cuadro a otro en esos dos momentos de su vida. Por otro lado, nuevamente estamos ante una escena que no exalta un pasaje importante de nuestra historia sino que nos muestra un estado de ánimo llevado a su extremo, al que contribuyen todos los elementos formales del cuadro, incluida la actitud del resto de los personajes, y hasta la frialdad del páramo castellano.¹⁵⁹ El realismo del *Testamento* y el de estos dos cuadros de Juana la Loca resultan, por otro lado, muy “cinematográficos”; la prueba es que tanto el de Rosales como el de Pradilla fueron recreados por Juan de Orduña en su película *Locura de amor* en 1948. Sobre este tema, sin duda interesante, volveremos más adelante.

Otros parecidos con personajes del *Testamento*, lo encontramos en *El Príncipe de Viana* (1881) de Moreno Carbonero, cuya figura del príncipe recuerda a la de Fernando el Católico del cuadro de Rosales: en el pelo, la nariz, pero sobre todo en la postura y en la expresión de abatimiento.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Sobre la huella de Rosales en otros cuadros de Juana la Loca, tema que fue muy del gusto tardorromántico como se ha dicho, da cuenta Reyero en su libro ya citado (1989, pág. 332).

¹⁶⁰ Ya lo apuntó Martínez de Velasco en *La Ilustración Española y Americana* (1881). En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1989, pág. 213.



Moreno Carbonero, *El príncipe de Viana*, 1881, 310x242 cm, Museo del Prado

En cuanto a la cama con dosel del *Testamento*, según señala Reyero, a partir de entonces se utilizó como modelo para los cuadros con personajes moribundos, así como el tipo de pincelada con que están hechos los cortinajes fue el que emplearon muchos pintores. El primer ejemplo sería el cuadro de Juana la Loca de Vallés, ya comentado. Otro lo encontramos en la *Última comunión de San Fernando* (empezado en 1867) de Alejandro Ferrant, que hasta el sillón de la izquierda es igual al que sirve de asiento a Fernando el Católico en el lienzo de Rosales. Lo mismo podríamos decir de Ricardo Villodas y su *Mensaje del rey Carlos I al cardenal Cisneros* (1878), en el que se vuelve a repetir el esquema compositivo, la penumbra de la estancia, la cama con dosel, etc.¹⁶¹ En *Prisión del Príncipe de Viana* (1871) de Emilio Sala, el cortinaje y el dosel, así

¹⁶¹ Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1989, págs. 138 y 306. Sobre el tipo de composición del *Testamento*, o la distribución de los personajes que utilizara Rosales en otros cuadros como la *Presentación de Juan de Austria* y *Doña Blanca de Navarra en el Capital del Buch*, también da cuenta Reyero; por citar un ejemplo más, la huella de Rosales la encontramos en *Prisión de Blanca de Navarra* (1887) de Pedro Ferrer y Calatayud (1860-1944), en el que hasta el perro es igual al pintado por Rosales en la *Presentación de Juan de Austria* (pág. 223).

Sobre la similitud entre el cuadro de Rosales y el de Ferrer ya habló Cotarelo en su texto sobre el pintor madrileño (*Op. Cit.*, 1902, pág. 38)

como el interior, también resultan de lo más rosalesco.¹⁶² El realismo, es decir, la intención de dar verosimilitud y expresividad (con mayor o menor fortuna según el talento del pintor), es patente en todos estos cuadros; y muchos de ellos describían interiores de estancias o de iglesias, escenarios que permitían al pintor representar el espacio y la perspectiva aérea a la manera como lo había hecho Rosales con el *Testamento*, cuyo mayor ejemplo fue el *Sermón en la Capilla Sixtina* (1867) de Palmaroli.



Emilio Sala, *Prisión del Príncipe de Viana*, 1871, 311x443 cm, Museo de Málaga

Un ejemplo más tardío es el cuadro *Últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador* (1881) de Pinazo, en el que se repite el esquema del *Testamento* de la cama con el moribundo y personajes alrededor¹⁶³. Sin embargo, en cuanto a la factura suelta con que está realizado el lienzo, no sólo los cortinajes del dosel, es más deudora de la *Muerte de Lucrecia* que del *Testamento*. Sobre Pinazo, gran admirador de Rosales, volveremos más adelante.

¹⁶² Francisco Pompey, *Museo de Arte Moderno. Guía gráfica y espiritual*, 1946. En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1989, pág. 213.

¹⁶³ Hay otras referencias a este esquema que las da José Luis Díez en el catálogo de la exposición: VV.AA., *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, octubre-enero 1993, pág. 347.



Ignacio Pinazo, *Los últimos momentos del rey Jaime el Conquistador*, 1881, 299x419 cm,
Museo del Prado

Por tanto, podemos concluir que la huella de Rosales en la pintura de historia, a los diez años de su muerte, es manifiesta tanto en los sistemas compositivos del *Testamento* como en el tipo de pincelada suelta presente en dicho cuadro y culminado en la *Lucrecia*.

Velázquez: modelo para los pintores españoles

Ya hemos hablado de la huella de Velázquez en el *Testamento de Isabel la Católica* y cómo influyó en otros pintores más jóvenes. Pero en realidad, el magisterio del maestro sevillano es extensible al resto de los compañeros de Rosales, no tanto directamente por él como por tradición académica. Este hecho fue muy significativo para la fortuna crítica de la escuela española de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los cuadros españoles se vieron, fuera de nuestro país, en la Exposición Universal de París de 1867. Retrocedamos unos años, antes de entrar en este tema, para saber por qué y entender cómo Velázquez fue una especie de bisagra entre los pintores españoles y franceses de aquella generación.

El Real Museo de Pinturas estaba abierto desde 1819, y los jóvenes aspirantes a pintores no tenían más que ir al paseo del Prado madrileño para aprender de los artistas del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, José de Madrazo transmitió a su hijo Federico la admiración por los viejos maestros siendo director de la Real Pinacoteca entre 1848 y 1852¹⁶⁴. El propio Federico acusó la influencia del maestro sevillano en sus retratos, especialmente en el tratamiento de los tonos negros de los trajes y los fondos neutros, como denota el *Retrato de Segismundo de Moret* (1855), el de *M^a Dolores Aldama, marquesa de Montelo* (1855), el de *Carolina Coronado* (1855).¹⁶⁵ Y él mismo transmitió la admiración por Velázquez a sus alumnos cuando fue profesor de la Academia de San Fernando animándoles a seguir el magisterio de dicho pintor.

La referencia a Velázquez estaba, por tanto, presente en esta generación que habían sido alumnos de Federico de Madrazo, no sólo en pintores como Rosales, sino en otros cuyo estilo estuvo más alejado del maestro sevillano, por ejemplo, Martín Rico. Este pintor, al hablar de los artistas franceses que más le habían gustado al llegar a París, decía: “Daubigny, sobre todo, me encantó; tenía un color en esa época que recordaba algo a Velázquez, y una manera de pintar que me seducía.”¹⁶⁶ El pintor francés Léon Bonnat, que coincidió con Martín Rico y Rosales en la Academia de San Fernando esos mismos años, recordaba que se les incitaba a estudiar a Velázquez continuamente.¹⁶⁷

Víctor Manzano, con su *Chiquillo sentado* (1859), muestra el mismo acercamiento respetuoso a un modelo de humilde condición que Velázquez al retratar al enano Sebastián de Morra (Manzano está ya en el camino del realismo). O Casado del Alisal que, con su cuadro *La rendición de Bailén* (1864) quiso rendir homenaje al maestro

¹⁶⁴ En una carta del 23 de octubre de 1837 a su hijo Federico que estaba en París para completar su formación como pintor de historia, José de Madrazo le recomendaba que pintase un cuadro con un tema de historia española, como por ejemplo, la rendición de Granada, a la manera velazqueña: “si te decidieses a tratar este asunto, ya sea con las figuras del tamaño natural o de la grandeza pusinesca, aunque me atendería a lo primero, procura estudiarlo bien evitando los errores de perspectiva y en seguida ya puedes ejecutarlo de un modo más libre acordándote del de *Las Lanzas* de Velázquez...” En *José de Madrazo. Epistolario*, José Luis Díez (coord.), 1998, pág. 97.

¹⁶⁵ Para más ejemplos, véase el catálogo de la exposición del Museo del Prado *El retrato español en el Prado: de Goya a Sorolla*, 2007-2008. Leer también a M^a. Santos García Felguera, “Locos por Velázquez. Talleres de artistas en el siglo XIX”, en VV.AA., *Symposium internacional de Velázquez*, 2004.

¹⁶⁶ Martín Rico, *Recuerdos de mi vida*, 1906, pág. 38.

¹⁶⁷ Así lo cuenta en el prefacio que escribió para la edición francesa del libro de Aureliano de Beruete, *Velázquez* (1898).

sevillano y su obra conocida como *Las lanzas* (*La rendición de Breda*) en una composición muy parecida.¹⁶⁸



Federico de Madrazo, *Retrato de Segismundo Moret*, 1855, 118x90 cm, Museo del Prado



Manzano, *Chiquillo sentado*, 1859, 106x83 cm, Museo del Prado

¹⁶⁸ Casado del Alisal que, por cierto, pintó este lienzo en París, ganó con él una primera medalla de oro en la Exposición Nacional de 1864, igual que Rosales con *El Testamento de Isabel la Católica*, como se ha dicho. Ambos cuadros se exponen enfrentados en la sala de Rosales del Museo del Prado, en una clara intención de mostrar la recuperación del lenguaje velazqueño en la consagración del realismo, que fue clave para la pintura de historia.



Casado del Alisal, *La rendición de Bailén*, 338x500 cm, 1864, Museo del Prado



Velázquez, *La rendición de Breda*, 1835, 307x367 cm, Museo del Prado

En el caso de Rosales, durante su formación como pintor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, entre 1852 y 1855, acudió al Real Museo de Pinturas a estudiar a los antiguos maestros en más de una ocasión. El 20 de agosto de 1854 está recogido su nombre en la lista de copistas del Museo del Prado, y en 1855 da cuenta a su hermano Ramón de dichos ejercicios al óleo: “Estoy copiando en el Museo el retrato de la Duquesa de Oxford de Van Dyck... No he hecho más que bosquejarla; mañana voy a empezar, hasta que se seque, para secundarla, el bosquejo de un retrato de la mujer de

Felipe IV [la reina Mariana] hecho por Velázquez.”¹⁶⁹ También hizo, en 1852, una copia del retrato ecuestre de Felipe IV.

Pero como ya se ha explicado, si hubo un cuadro que abanderó la herencia del maestro sevillano en sus valores plásticos, ese fue *El Testamento de Isabel la Católica*, como proclamaron los críticos en la Exposición Nacional de 1864. Así, la técnica suelta pero constructiva con que está pintado, la pesadez de las telas, lo austero de la paleta pero resaltada con toques de color, recuerdan a Velázquez; pero es, sobre todo, el aire que envuelve la estancia, lo que lo acerca a *Las Meninas* y su famosa perspectiva aérea.



Rosales, *El Testamento de Isabel la Católica*, 1864, 290x400 cm, Museo del Prado

¹⁶⁹ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 27.

Así mismo, según Xavier de Salas: “existe una pequeña copia de *La Lanzas*, vendida por un anticuario barcelonés a un buonarense en los años 40; la obra regresó a Madrid pero está en paradero desconocido.” En Xavier de Salas, “Sobre algunas obras de Rosales no expuestas en el Prado”, *Goya*, 1973.



Velázquez, *Las Meninas*, 1657, 318x276 cm, Museo del Prado

No sólo en esta obra es evidente la influencia velazqueña en Rosales. La pincelada amplia y abocetada que configura los cortinajes, tanto en el *Testamento* como en la *Lucrecia*, es parecida a la de la *Infanta Margarita* del Museo del Prado. La influencia velazqueña está también en el *Retrato del duque de Fernán Núñez* (1865), en el que los tonos negros del traje, el fondo pardo, así como su postura están en la línea del retrato en negro de Felipe IV del Museo del Prado (1627). El duque lleva una capa negra con la cruz de la Orden de Calatrava bordada en rojo, y porta medias en vez de pantalones largos, igual que otro retrato atribuido a Velázquez, el de *Don Pedro de Barberana* (1631). Otro ejemplo es el *Retrato del escultor Marcial Aguirre* (1860, Museo de San Telmo, San Sebastián), que tiene como modelo el de Juan Martínez Montañés (1635) del maestro sevillano.

La referencia a Velázquez también es patente en la *Ciocciara* (1862), cuyas manos imprecisas por el movimiento recuerdan a las de las *Hilanderas*, por dar algunas notas comparativas¹⁷⁰. Sin olvidar el *Retrato del violinista Pinelli* (1869), en el que la cercanía del personaje es la misma que podemos sentir al contemplar algunos retratos de Velázquez, como, por ejemplo, *Retrato de hombre joven* (1626-1629) de la pinacoteca

¹⁷⁰ José Luis Díez, en VV.A.A., *El siglo XIX en el Prado*, octubre-abril 2008, pág. 204. De este cuadro hablaremos más en el capítulo de Italia.

de Munich; es decir, la facilidad para captar la psicología del retratado que tenía Velázquez, la tenía también Rosales. O el *Retrato de la condesa de Santovenia*, sobre el que hablaremos más adelante. En estos cuadros de clave realista, Rosales no imita la realidad, la interpreta.



Rosales, *Retrato de Fernán Núñez*, 1865, 224x128 cm, colección particular



Velázquez (atribuido), *Don Pedro de Barberana*, 1631, 198x111 cm, Museo de Forth Worth de Texas



Velázquez, *Retrato de Felipe IV en negro*, 1627, 198x101 cm, Museo del Prado

Volviendo a los críticos de aquel momento, no hay más que recordar las palabras de Domingo Malpica, cuando decía: “alzóse la juventud artística en masa en pos de Rosales, y cual nuevo Corán, no había más Velázquez que Velázquez y Rosales su profeta”.¹⁷¹

Claudio Boutelou era de la misma opinión y así lo manifestaba en 1877:

“...los artistas de nuestro país volvieron la vista a las grandes escuelas españolas, y lo mismo para los asuntos históricos que para los de costumbres y anecdóticos, se acordaron muy especialmente de Velázquez; y la obra española tuvo un sello patrio en los tipos, en la expresión, en la dignidad de los personajes, y en toda la parte pictórica que se amolda más a la realidad. Iniciado este movimiento por Madrazo y Ribera en sentido español, en pocos años se demostró que España contaba con talentos que en la pintura de historia sabían representar nuestras pasadas glorias conforme al espíritu moderno... La fusión de los perfeccionamientos conseguidos en este siglo, donde, reaparece la nueva escuela española con peculiar originalidad, se ve en el cuadro de Rosales que antes hemos citado [*El Testamento de Isabel la Católica*], en el que además de cumplirse con las racionales condiciones que nuestro siglo exige en la pintura de historia, hay plena originalidad española, de tal manera que ni en el color, ni en la entonación, ni en la manera, se encuentra nada de las escuelas extranjeras.”¹⁷²

En efecto, aquellos pintores españoles habían recogido el testigo de sus viejos maestros y así se mostraron al mundo con ocasión de la Exposición Universal de París en 1867, como leeremos más adelante. Lo interesante de este tema es que, en aquellos años centrales del siglo, los pintores franceses también habían tomado a Velázquez como su guía, siendo Manet el ejemplo más evidente. El resultado por parte de unos y otros pudo verse en París. Las obras de Rosales y Manet coincidieron allí. Los dos pintores, uno español y otro francés, fueron los que mejor adaptaron la lección de Velázquez a su estilo realista, acompañándola de una factura inacabada, tan propia del maestro sevillano como de ellos mismos, que denotaba una libertad de espíritu que los encaminó hacia la modernidad, aunque por caminos distintos...

¹⁷¹ Domingo Malpica, *Arte de la pintura*, 1874, pág. 50.

¹⁷² Claudio Boutelou, *La pintura en el siglo XIX*, 1877, pág. 115.

2. FRANCIA

Pasemos ahora a Francia. En este capítulo trataremos, por un lado, la fortuna crítica de Eduardo Rosales en Francia, y por otro, cómo influyó en él la pintura de sus contemporáneos franceses, para así, situarlo en el contexto francés de su tiempo.

La fortuna crítica de Eduardo Rosales en Francia, en vida, se enmarca dentro del *redescubrimiento*¹⁷³ que los franceses hicieron de la pintura española a raíz de la participación de nuestros pintores en la Exposición Universal de 1867 (tras un largo periodo ignorados por el resto de Europa), en cuyos juicios Rosales ocupó un lugar primordial. Aquel *redescubrimiento* respondía a varios factores. De una parte, Rosales representaba el realismo tradicional de nuestro Siglo de Oro, y de otra, sus cuadros de historia volvían a dar al género el protagonismo que antaño tuviera en Francia. Finalmente, el componente romántico, que sirvió para la valoración de la escuela española en décadas anteriores, se añadía a la visión que tenían los franceses de nuestra pintura en los años de 1860 y 1870.

En el marco del descubrimiento que los franceses hicieron de la escuela española del Siglo de Oro, está su fascinación por Velázquez, cuya influencia en los pintores franceses, a partir de mediados de siglo, fue clave para el asentamiento del realismo en aquel país. Pero no hay que olvidar que, dentro del contexto español y en los mismos años, en el proceso de asentamiento del realismo en la pintura española, se revalorizó, igualmente, la figura de Velázquez, siendo Rosales el que abanderó la cuestión, pues había sido proclamado heredero del pintor sevillano, como se ha explicado.

El *Testamento de Isabel la Católica* participó en la Exposición Universal de París en 1867, y la *Muerte de Lucrecia* en el Salón de 1874 y en la Exposición Universal de 1878. Ambos cuadros fueron juzgados de manera conjunta dentro del contexto español, pero apenas de forma individual. Así, por ejemplo, el asunto del no acabado, tan característico de Rosales, algo que bastantes pintores franceses practicaban desde

¹⁷³ Los franceses ya habían “descubierto” la pintura española durante los viajes a nuestro país, que los románticos llevaron a cabo desde las primeras décadas del siglo, tema que desarrollo en este capítulo.

tiempo atrás, pasó casi desapercibido. El tipo de crítica francesa que podría diferenciarse de la española por incidir en cuestiones puramente formales y proponer debates intelectuales de mayor calado, se reservaba, por lo general, a la pintura de sus compatriotas; es decir, personajes como Gautier, Castagnary o Zola cuyo discurso se iba encaminando hacia la modernidad distanciándose cada vez más del oficial, apenas hacían críticas de artistas extranjeros, pero un par de ellos sí se fijó en Rosales, como veremos.

Por otro lado, Rosales pasó por París en un momento importante para la evolución de la pintura francesa, el final del Segundo Imperio en que se estaba fraguando el arte moderno, a la vez que todo un sistema tradicional estaba terminando, como era el final del Salón oficial con su pintura académica y su pintura de historia, dando paso al género de tipo *boudoir* y a un mercado del arte. Todo ello influyó en los artistas españoles que residían allí o pasaban por allí. Algunos de los cuadros que pintó Rosales a su vuelta a Roma, dan fe.

Pero pasemos primero a ver cómo era el contexto artístico francés en comparación con el español, para contrastar las diferencias que existían entre ambos países, pues en muchas cuestiones, nuestros vecinos nos llevaban la delantera: un sistema arraigado desde antes, una crítica más avanzada, un mercado del arte ya establecido, etc.

A. EL CONTEXTO ARTÍSTICO FRANCÉS

El sistema oficial. El Salón y la crítica de arte

Los pintores franceses estaban integrados en todo un sistema muy bien organizado desde el gobierno, en el que el Salón y la crítica, jugaban un papel importante. Mientras en nuestro país el arte oficial se estableció a mitad de siglo con las Exposiciones Nacionales y las becas en Roma, en Francia el sistema estaba fuertemente arraigado desde los tiempos de la Monarquía de Luis Felipe de Orléans (1830-1848), aunque la

mayoría de las instituciones ya existían antes de ese periodo, como eran: la Academia de Bellas Artes (institución que regentaba las artes en Francia, equivalente a la Academia de San Fernando en España), la Escuela de Bellas Artes (lugar de aprendizaje de las técnicas artísticas), el Instituto (máximo organismo y supervisor del resto), el Premio de Roma y el Salón de París. Un joven artista debía estudiar primero en la Escuela de Bellas Artes, y de ahí pasaba al taller de algún pintor inscrito en el Instituto, del cual aprendía su manera lo que le daría la oportunidad de concursar para el premio de Roma. La beca en dicha ciudad la otorgaba la Academia de Bellas Artes e incluía alojarse en la Villa Medici, a diferencia de los españoles becados en Roma que, como Rosales y sus compañeros, tenían que vivir por su cuenta pues el edificio de nuestra Academia data de fin de siglo¹⁷⁴.

Completada su formación el artista francés volvía a París donde ya empezaba a tener encargos oficiales y podía optar a exponer en el Salón anual si el jurado le aceptaba (el Instituto controlaba los encargos así como los miembros del jurado del Salón, de ahí que siempre favoreciera a los artistas afines al sistema, mientras que los independientes se quedaban al margen). Lo que el gobierno compraba en el Salón pasaba al museo de Luxemburgo¹⁷⁵. Si el artista era premiado, se hablaba de él en la prensa y las revistas especializadas reproducían sus obras, igual que en España. Al final sus cuadros se vendían y el público le conocía. Acababa viviendo como un rico burgués en un hotelito parisien, optaba al Instituto y en su taller se formaban los futuros pintores, recomenzando el ciclo¹⁷⁶.

A partir del último cuarto de siglo empezó a ganar terreno la iniciativa privada en forma de galerías de arte, salones paralelos, asociaciones de artistas, etc., que fueron desplazando a las instituciones del sistema oficial. Pero hay que tener en cuenta que

¹⁷⁴ El tema de la Academia de Francia en Roma, así como la española, está desarrollado en el capítulo de Italia.

¹⁷⁵ El museo de Luxemburgo se convirtió, en 1818, en el “museo de los artistas vivos”. Los cuadros permanecían unos diez años, y después, si se consideraban de suficiente calidad, pasaban a engrosar las colecciones del Louvre, si no, se destinaban a dependencias provinciales. De ahí que sus fondos se renovaran constantemente. Las finalidades del museo las explica Philippe de Chennevières al director de Bellas Artes, el conde de Nieuwerkerke en la introducción del inventario del mismo en *Notices de peintures, sculptures et dessins de l'école moderne de France exposés dans le Musée Impérial du Luxembourg*, 1866. A partir de 1867, se incluyeron artistas extranjeros.

¹⁷⁶ Harrison & Cynthia White, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, 2009.

hasta finales de la década de 1860 y a pesar de que en París ya se estaba fraguando un arte moderno paralelo al oficial, al Salón debían acudir todos los pintores si querían ser considerados. Así lo explicaba Auguste Renoir: “En París debe haber quince *amateurs* a los que les pueda gustar un pintor fuera del Salón; y debe haber veinticuatro mil que no comprarían nada fuera de él. Mi envío al Salón es del todo comercial.”¹⁷⁷

En definitiva, el sistema oficial en Francia permitía a los pintores adscritos a él vivir muy bien (algunos llegaron a ser muy famosos y tener en sus talleres decenas de pupilos). Mientras tanto en España, el sistema oficial estaba menos arraigado, pues se contaba con una organización estatal menos desarrollada que la francesa, con todo lo que ello implicaba, tratándose de un país más atrasado económica, cultural y socialmente.

En cuanto a la crítica de arte, aunque había nacido en Francia a la par que el Salón de la mano de escritores como Diderot, a mediados del siglo XVIII, no fue un oficio autónomo hasta finales del siglo XIX. Su desarrollo corrió paralelo al de la prensa, pues siendo los novelistas y los poetas quienes escribían en dicho medio, lo mismo publicaban su folletín o su poema, que redactaban una noticia literaria o artística, tal y como hacían Stendhal, Guy de Maupassant o Merimée.¹⁷⁸ Y, al igual que en España, las críticas se publicaban en los muchos periódicos generalistas que había entonces (*La Presse*, *Journal des Débats*, *Revue de deux Mondes*, *L'Illustration*, etc.), y los especializados en arte, como *L'Artiste*¹⁷⁹. A partir de mitad de siglo, la crítica fue cobrando más fuerza, y la revista que marcó el tono de la misma y que recogió los

¹⁷⁷ Georges Duby (dir.), *Histoire de la France, de 1852 à nos jours*, 1987, pág. 192.

¹⁷⁸ El siglo XIX fue eminentemente literario (como dice Lionello Venturi: “el romanticismo suscitó tal fraternidad entre poetas, novelistas y artistas, que indujo a los escritores a promover, explicar y debatir el arte de los pintores” en *Historia de la crítica de arte*, 2004, pág. 272) y el principal medio para llegar al público era la prensa. Así, la divulgación de las novelas por entregas contribuyó sobremanera a aumentar la producción de los periódicos. Por ejemplo, el número de suscriptores en *Le Siècle* pasaron de 70.000 en 1836 a 200.000 en 1846, por la publicación de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas. En Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2, pág. 261. Ver también Christophe Charle, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, 2004.

¹⁷⁹ *L'Artiste* se fundó en 1831. Fue una revista de calidad por sus grabados (incluidas caricaturas) y sus textos, que marcó un punto de inflexión en la prensa especializada, porque en ella empezaron a publicarse las primeras críticas de arte que sustituían a los anónimos panfletos de los tiempos de Diderot. Hacia 1859 empezó a decaer y su lugar de primacía lo ocupó la *Gazette de Beaux-Arts*.

debates artísticos fue la *Gazette de Beaux-Arts*.¹⁸⁰ Si en el Salón, algún pintor recibía malas críticas (y siempre había), se hablaba de él igualmente en la prensa, y a veces, la publicidad era incluso mayor, como le ocurrió a Manet con sus cuadros *Déjeuner sur l'herbe* (1863) y *Olympia* (1865), los cuales fueron ridiculizados.¹⁸¹

Había críticos de toda clase y eran tantos que, a veces, se tenía que celebrar una preinauguración al Salón únicamente para ellos. Pero por encima de todos, por original y adelantado, estaba Charles Baudelaire (1821-1867), el formulador de la modernidad.¹⁸² Luego estaban los políticamente muy activos como el sansimoniano Théophile Thoré (1807-1868), cuyo seudónimo era William Bürger, partidario de Delacroix (como Baudelaire); Jules Castagnary (1831-1888) que fue un ferviente republicano, y el gran defensor de Courbet y del realismo; y Jules Champfleury (1821-1889), declarado socialista. También había otros como Ernest Chesneau (1833-1890), Gustave Planche (1808-1857), Edmond y Jules Goncourt (1822-1896 y 1830-1870, ardientes hispanófilos), etc. A partir de la década de 1860, tomó fuerza la teoría del arte por el arte, que abogaba por las cuestiones formales tal y como había anticipado Baudelaire, y que fue también defendida por Théophile Gautier (1811-1872); para Charles Blanc (1813-1882), dicha teoría era excesivamente materialista pues dejaba de lado los valores espirituales y humanos del arte. Este debate entre materialismo y espiritualismo es el que dominó la época que nos ocupa.¹⁸³ Por último, hay que añadir, en este breve repaso, a Émile Zola (1840-1902), el defensor de los impresionistas, que desplazó el interés del foco del cuadro hacia cómo estaba pintado,

¹⁸⁰ En 1859 nació la *Gazette de Beaux-Arts* y ocupó el lugar predominante, hasta ese momento ocupado por *L'Artiste*, en el cual, por otro lado, se había inspirado. Estaba editada por Charles Blanc y era de tendencia conservadora. En Gustave Lebel, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, 1960, pág. 6.

¹⁸¹ Periódicos como *Charivari* o *Le caricaturiste* publicaban infinidad de viñetas, ensañándose sobre todo con los pintores llamados modernos, Manet especialmente. Como dice Ángel González: “Todo fue motivo de risa en el último tercio del siglo XIX, nunca la gente se había reído tanto, pero sólo de Manet se rieron descacharrándose...” (Ángel González, “El espejito negro”, en *El Resto*, 2000).

¹⁸² De 1845 datan sus primeras críticas en el Salón, y desde entonces, ya empezó a hablar de arte en términos puramente pictóricos, y no tanto literarios, como hacía el resto de críticos. Ver al respecto Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, 1990; y Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos*, introducción por Guillermo Solana, 2005.

¹⁸³ Jean Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France. 1850-1900*, 1989.

en lugar del tema representado. Muchos de ellos saldrán a lo largo de estas páginas, especialmente Charles Blanc, muy partidario de Rosales.

Para resumir, la crítica francesa era tan heterogénea como era el Salón. Coincidió con la española en que tenía el mismo poder de encumbrar o desprestigiar a un pintor, sólo que en Francia sus argumentos fueron independizándose de lo literario antes que en España, dado que la aparición de la pintura moderna fomentó un tipo de discurso basado en valores plásticos. Veamos, seguidamente, cuáles eran las tendencias artísticas dominantes y los pintores más destacados, así como los puntos comunes con los españoles, para conocer mejor el contexto desde el cual se juzgó a Rosales y a sus contemporáneos.

La pintura académica y el género de historia en Francia

La jerarquía de los géneros artísticos promulgada desde la Academia de Bellas Artes era la misma que en España: la pintura de historia ocupaba el escalafón más alto, el paisaje era un género menor y las escenas familiares se consideraban de mal gusto. La pintura religiosa también ocupaba un lugar preeminente; pero en Francia, más que la pintura religiosa era la mitológica la que tradicionalmente se tenía en gran consideración, por su relación con el clasicismo.

El peso del clasicismo en Francia existía desde el siglo XVII y fue la base de su academicismo; David e Ingres fueron sus mayores representantes: había que pintar como los antiguos. Incluso, avanzado el siglo, encontramos opiniones en este sentido como la del pintor académico Gleyre a Monet: “Recuerde usted, joven, que cuando se pinta una figura, hay que pensar siempre en los antiguos.”¹⁸⁴ Lo clásico pesaba como una losa sobre los pintores, había que pintar de una forma académica, el dibujo debía estar acabado, a ser posible acompañado de una gama fría de colores, y los temas... ¡Ah, los temas! Debían ser edificantes, ejemplares de alguna virtud, como hacían los antiguos, nada de pintar lo cotidiano o de plasmar pasiones humanas (estas normas académicas eran iguales en España). Claro que cuando entró el romanticismo como un

¹⁸⁴ Georges Duby (dir.), *Op. Cit.*, 1987, pág. 192.

huracán con Delacroix a la cabeza, se abrió una brecha en el sistema que duró todo el siglo, dando lugar a la dicotomía clasicismo-romanticismo, que afectó varios frentes, como años más tarde lo hizo otra oposición de estilos que fueron el realismo-idealismo. La preeminencia del clasicismo hay que tenerla en cuenta, puesto que a la hora de juzgar la pintura española, la referencia a lo clásico fue un argumento recurrente, como veremos más adelante.

La época de esplendor de la gran pintura en Francia, la que abanderaba el academicismo, fue la de Jacques Louis David –verdadero dictador del gusto hasta el primer tercio del siglo-, cuando el arte era un instrumento de propaganda al servicio del Estado y dominaban los cuadros protagonizados por Napoleón Bonaparte. Horace Vernet, por ejemplo, se había especializado en batallas y más tarde Ernest Meissonier, lo haría en la vida militar. Después, el arte siguió estando durante buena parte del siglo al servicio del Estado, como en España, y la pintura de historia obedecía a los mismos esquemas patriotas que en nuestro país, sólo que allí se dio antes, pues como decía Alex Decamps en el Salón de 1839: “el fin del arte es hablar al pueblo y enseñarle, haciendo vibrar en él la fibra nacionalista”.¹⁸⁵



Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830, 260x325 cm, Museo del Louvre

¹⁸⁵ Léon Rosenthal, *Du Romanticisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, 1914, pág. 369.

El género histórico tuvo especial predicamento durante el reinado de Luis Felipe de Orléans (1773-1849), quien impulsó la realización de la Galería de Batallas y la Galería de las Cruzadas en Versalles donde participaron la mayoría de los pintores activos en aquel momento (Delacroix, Gérard, Ary Scheffer...) en lo que fue una serie de conmemoración de hechos pasados o contemporáneos. Paul Delaroche (1797-1856) fue el pintor más influyente e importó el género a España (discípulo suyo fue Juan Antonio de Ribera, a su vez maestro de otros pintores de historia en España), y de quien en 1857 se hizo una exposición retrospectiva al año de morir cuyos ecos llegaron a nuestro país.¹⁸⁶ La pintura de historia de Delaroche, sin embargo, degeneró en teatral. El romanticismo le había hecho mella con su dramatismo (aunque era un dramatismo un tanto impostado), y eso se alejaba de los parámetros de la pintura de historia académica que debía ser más fría y solemne (como los cuadros de David). Claro que esta nueva tendencia ya se había impuesto en el Salón e influyó en algunos pintores españoles, como lo explica Claudio Boutelou en 1877:

“Los nuevos caminos abiertos por Delaroche pronto se extienden a los demás países, y desde entonces se levanta el género histórico que ha dejado escritas hermosas páginas, habiendo sido los artistas españoles acaso los que mejor aceptaron el espíritu moderno y una vez penetrados de él, empezaron a producir como maestros. Cano, Gisbert, Puebla, Manzano y otros muchos, demostraron en sus excelentes obras que reconocían como máximas en género tan elevado la verdad histórica y el carácter...”¹⁸⁷



Delaroche, *Los hijos de Eduardo IV*, 1830, 181x215 cm, Museo del Louvre

¹⁸⁶ Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1989, págs. 83-85.

¹⁸⁷ Claudio Boutelou, *Op. Cit.*, 1877, pág. 72.



Delaroche, *La ejecución de Jane Grey*, 1833, 246x297 cm, National Gallery de Londres

Considerado Rosales el máximo representante de la pintura de historia, algunos críticos franceses, como veremos más adelante, lo compararon con Deloroche.

La pintura académica a menudo tenía que lidiar con estilos que cuestionaban sus principios, como la pugna que mantuvo con el romanticismo, ya aludida. En época del rey Luis Felipe se dio una tregua, se encontró un término medio que fue llamado *juste milieu*, que intentaba conciliar las dos tendencias. Se trataba de un estilo que combinaba la narración de los hechos de una forma más ágil y emotiva, acompañada de una composición clara pero dotada de expresividad. Es decir, algo a medio camino entre lo frío y erudito del academicismo y la pasión romántica (su origen estaba en la teoría filosófica del eclecticismo abanderada por Victor Cousin, y de la que hemos hablado en el capítulo anterior). Esta falta de compromiso fue muy criticada por Baudelaire.¹⁸⁸

Así, por ejemplo, el propio Delaroche combinaba temas románticos con un dibujo académico, mientras Henry Scheffer se movía entre una técnica suelta y la claridad de formas. Pero si hubo un pintor que representó como nadie dicha estética del *juste milieu*, fue Thomas Couture, cuyo enorme cuadro *Los romanos de la decadencia* (1847) fue juzgado por los críticos como la solución estilística al viejo conflicto clasicismo-

¹⁸⁸ VV.AA., *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*, 1998, pág. 66.

romanticismo.¹⁸⁹ Con este lienzo pintado con técnica suelta y colores fríos, Couture quiso transmitir una lección moral, como era habitual en los cuadros de historia. Rosales tuvo ocasión de verlo en su primer viaje a París en 1865, en el museo de Luxemburgo, donde el cuadro estaba expuesto desde 1851: por ello Couture ha sido uno de los referentes para explicar la pintura de Rosales (ver pág. 21).



Thomas Couture, *Los romanos de la decadencia*, 1847, 442x772 cm, Museo de Orsay

De manera que, en el academicismo reinante, el primer género era la pintura de historia, realizada con el eclecticismo propio de la estética del *juste milieu*. Sin embargo, a final de la Monarquía de Luis Felipe, surgieron dos pintores que se opusieron al academicismo, y que abanderaban un nuevo estilo, el realismo: Millet y Courbet. Además, ya no pintaban a los héroes del pasado, sino la vida cotidiana, especialmente, del mundo rural. El realismo no era otra cosa que reivindicar el aquí y ahora: Courbet solía decir que él no podía pintar un ángel porque no lo había visto nunca.¹⁹⁰ Esta nueva estética del realismo se oponía al idealismo propio del academicismo, y en su asentamiento tuvo mucho que ver el descubrimiento de la escuela española del Siglo de Oro.

¹⁸⁹ Ver Albert Boime, *Thomas Couture and the eclectic vision*, 1980.

¹⁹⁰ Según él, el arte debía estar pegado a lo visible, a lo real, algo muy en línea con el positivismo, corriente científico-filosófica que ya triunfaba. El realismo después recibiría el nombre de naturalismo que también usaron los literatos. Y el impresionismo sería la culminación del naturalismo, pues sólo pintaban lo que tenían delante.

El descubrimiento de la escuela española en Francia

En los siglos XVII y XVIII, el desconocimiento que tenían los franceses de la pintura española era casi total, puesto que les interesaba fundamentalmente el arte italiano y el clasicismo; de hecho, cuando visitaban las colecciones reales españolas únicamente destacaban a pintores como Tiziano. Todo aquello cambió tras la invasión napoleónica: el saqueo de obras de arte que llevaron a cabo los oficiales de Napoleón, en especial el mariscal Soult, fue doloroso para España, pero para los franceses significó la primera toma de contacto con el arte español¹⁹¹.

Al mismo tiempo, de los primeros años del siglo, datan libros de pintura española, como el *Dictionnaire des peintres espagnols* (1816) de Frédéric Quilliet, que había trabajado para José Bonaparte en su breve reinado en España, inventariando, entre otras cosas, las colecciones de Godoy. Poco antes, Louis Joseph de Laborde había emitido un juicio sobre la originalidad y calidad de la pintura española: “... la escuela española tiene un carácter particular que no tienen las otras escuelas, hace de intermediaria entre la italiana y la flamenca, más cercana a la naturaleza que la primera, es más noble que la segunda.”¹⁹²

Así fue cómo los artistas franceses conocieron la escuela española, sintiéndose atraídos por su expresividad y su fuerte componente místico y espiritual, rasgos característicos

¹⁹¹ El mariscal Soult, comandante del ejército francés del sur de España, no ignoraba los tesoros artísticos que guardaban los conventos, monasterios y palacios andaluces. A medida que avanzaba por la región, y aconsejado por Frédéric Quilliet, fue transfiriendo dichos tesoros al Alcázar de Sevilla que llegaron al millar, entre ellos, ciclos enteros de Zurbarán y Murillo (pero ningún Velázquez). Así reunió la más grande colección privada de pintura española, que fue llevada a su hotel particular de París en 1812, atrayendo a innumerables artistas, entre ellos, Delacroix. Al mismo tiempo, otras tantas pinturas fueron enviadas a París para entrar en el Louvre, siendo expuestas en 1814, junto a algunas donadas por Soult y escogidas por Denon como *La apoteosis de santo Tomás de Aquino* de Zurbarán, y *Santa Isabel de Hungría curando a los leprosos* de Murillo, así como los dos lienzos en media luna para la iglesia de santa María la Mayor de Roma del pintor sevillano. Cuando Napoleón cayó en 1814 a manos de las fuerzas aliadas, aquellos tesoros fueron restituidos por un decreto real. En vano intentó el director del Louvre, Denon, que los *murillos* donados por Soult se quedaran en el Louvre, aunque el mariscal sí que se pudo guardar mucho de lo que sustrajo en España, pues el decreto sólo afectaba a las colecciones públicas y no privadas. La gran mayoría de las obras restituidas a España, a pesar de los franceses, se enviaron al recién creado Real Museo de Pintura y Escultura abierto en 1819, rebautizado en 1869 como Museo del Prado. En Gary Tinterow, “Rafael suplantado: el triunfo de la pintura española en Francia”, en VV.AA., *Manet-Velázquez, la manière espagnole au XIXe siècle*, septembre-janvier 2003, págs. 38-44.

¹⁹² Gary Tinterow, “Rafael suplantado: el triunfo de la pintura española en Francia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 33.

que la distinguía de las escuelas francesas, italianas y flamencas que ya conocían. De este modo, durante el primer tercio del siglo tuvieron ocasión de contemplar y estudiar las obras españolas del mariscal Soult en París, dando como resultado: la copia de la *Mater Dolorosa* de Ribera que realizó Géricault, la *Santa Teresa* “a la manera de Zurbarán” de Gérard, o la fascinación que sentía Delacroix por los *Caprichos* de Goya, por ejemplo¹⁹³. Pero con la restitución del botín de guerra a España, se terminó la presencia del arte español en la capital (salvo aquellas obras que permanecieron en Francia, como la compra de la *Inmaculada Concepción* de Murillo en 1852, de la colección Soult, entre otras).



Murillo, *Inmaculada de los Venerables* (Soult), 1678, 274x190 cm, Museo del Prado

¹⁹³ Gary Tinterow, “Rafael suplantado: el triunfo de la pintura española en Francia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 45. También el *Cristo en el jardín de los olivos* de Delacroix (1827) o el *Cristo en la cruz* de Prud’hon (1820) reflejan el estudio de obras españolas de la colección Soult. Para un estudio más detallado sobre la influencia de *Los Caprichos* de Goya en Delacroix, leáse Manuela Mena, “Delacroix y el hechizo de la Belle École Espagnole”, en VV.AA., *Delacroix. De la idea a la expresión (1798-1863)*, 2011-2012.



Velázquez, *Retrato de la infanta Margarita*, 1654, 70x59 cm, Museo del Louvre (hoy de dudosa autoría)

Cuando el Real Museo de Pintura y Escultura de Madrid abrió por fin, en 1819¹⁹⁴, se pudo contemplar la mayor colección de Velázquez (anteriormente oculta al público en las colecciones reales, aunque lo más significativo era conocido pues había circulado por Europa en forma de grabados desde tiempo atrás, como las series de los bufones y los filósofos¹⁹⁵). En el artículo “Le Musée de Madrid” escrito por Prosper Mérimée en 1831, Velázquez es el pintor más admirado; de la misma opinión es Louis Viardot en su ensayo de 1835, sobre el Real Museo de Pinturas.¹⁹⁶ Fue así cómo los artistas franceses tuvieron que venir a España si querían ver con sus propios ojos el que, para muchos, era el mejor pintor de la historia: Velázquez.

Estos hechos ocurrieron durante el romanticismo, momento en que los franceses descubrieron España. Conocer nuestro país formaba parte del viaje romántico que

¹⁹⁴ “Uno de los pilares fundamentales en los que se asentó la reivindicación de la historia de la pintura española fue la creación del Museo del Prado, nacido en 1819 con pinturas procedentes de las colecciones reales y con el doble propósito de poner a disposición del público esa riqueza artística y de dar a conocer al mundo la calidad, personalidad y excelencia de la escuela española”. En Javier Portús, *Op. Cit.*, 2011, pág. 133.

¹⁹⁵ José Álvarez Lopera, “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX”, en *Enciclopedia On Line del Museo del Prado*.

¹⁹⁶ Aparte de Viardot, otro gran conocedor de nuestra pintura en aquellos años, fue el británico Richard Ford, incansable viajero por España (vivió en Sevilla entre 1829 y 1832). En su *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa* (1845), escribía: “Ningún hombre podrá de nuevo, ni Tiziano siquiera, dibujar la mente humana o pintar el aire mismo que respiramos mejor que Velázquez”. En Javier Portús, *Op. Cit.*, 2011, pág. 139.

llevaban a cabo franceses, pero también ingleses y alemanes desde principios de siglo¹⁹⁷. España era el lugar exótico más cercano y sin producir temas románticos, era en sí misma romántica, sobre todo en lo literario y pictórico (ver notas 53 y 54). De esta forma lo manifestaban aquellos viajeros que, a partir de 1830, incluso antes, venían a la Península en busca del mito hispano en sus gentes y sus paisajes, como Delacroix, Merimée, Stendhal, Georges Sand y Chopin, Gautier... Todos ellos coincidían en la exaltación de lo oriental, el pintoresquismo del paisaje y de las costumbres, el gusto por el folklore, y la admiración por la literatura y la pintura del Siglo de Oro. Fue Théophile Gautier el que dijo que “ningún país mejor que España realiza este ideal caballeresco y católico... España es el país romántico por excelencia, ninguna otra nación ha tomado menos de la Antigüedad”.¹⁹⁸ Aquellos viajeros venían a España buscando, quizá, una especie de paraíso idílico que en sus respectivos países se había perdido a causa de la industrialización y el progreso.

Por tanto, a una primera búsqueda de lo exótico y pintoresco se sumó, a partir del primer tercio del siglo, la necesidad de contemplar las obras de los grandes pintores españoles del Siglo de Oro (por supuesto, también Goya) en el museo de Madrid.¹⁹⁹ Para Gautier, Velázquez es el pintor más representativo de aquella España caballeresca y, por tanto, romántica y alejada del clasicismo: “Don Diego de Velázquez de Silva es verdaderamente el pintor de la España feudal y caballeresca, su arte es hermano del de Calderón y no rebela en nada la Antigüedad. Su pintura es romántica en toda la acepción de la palabra”, escribía en 1865. Es decir, para la generación de artistas románticos el descubrimiento de la escuela española, con su fuerte acento de un arte a la

¹⁹⁷ Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, 1972. Léase también Francisco Calvo Serraller, “Los viajeros románticos franceses y el mito de España”, en VV.AA., *Imagen romántica de España*, octubre-noviembre 1981; y Alisa Luxenberg: “Over the Pyrenees and Through the Looking-Glass. French Culture Reflected in its Imagery of Spain”, en VV.A.A., *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, July-September 1993, entre otros.

¹⁹⁸ En Francisco Calvo Serraller, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1981, pág. 23.

¹⁹⁹ A este respecto léase de M^a. de los Santos García Felguera: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, 1991; y *La fortuna crítica de Murillo*, 1989.

vez colorista, religioso y realista, significó uno de los mejores antídotos al academicismo oficial.²⁰⁰

La siguiente ocasión que tuvieron los franceses de contemplar, en su propio suelo, obras de la escuela española, fue la creación de la *Galerie Espagnole* por el rey Luis Felipe (casado con una prima de Fernando VII, María Amalia de Borbón y Sicilia). En 1835, el monarca francés, que era un ardiente hispanófilo, envió al barón Taylor a España para comprar cuadros, aprovechando el decreto que ese año desproveyó a las órdenes religiosas de sus pertenencias artísticas poniéndolas a la venta. El barón Taylor llevó a cabo la misión a la vez que se documentaba para su obra *Viaje pintoresco a España*. Sin embargo, las adquisiciones de nuestras obras (a cargo del bolsillo del monarca) no se llevaron a cabo de la forma más limpia. En seguida protestaron voces en España que reprochaban a los franceses y a sus intermediarios españoles (uno de ellos un joven Federico de Madrazo) de haber privado a los conventos y demás dependencias religiosas de buena parte de sus cuadros (Murillo, Zurbarán, Ribera, Velázquez, etc.)²⁰¹.

El resultado de los esfuerzos de Taylor se pudo ver en París el 7 de enero de 1838, cuando se abrieron las cinco salas del Louvre que mostraron al público, durante once años, más de cuatrocientas pinturas españolas. Claro que la *Galerie Espagnole* de Luis Felipe duró lo que el rey burgués: en 1848 fue destronado exiliándose en Inglaterra, y en 1849 murió. La colección de arte español fue vendida por sus herederos en Londres

²⁰⁰ En Paul Guinard, “Velázquez et les romantiques français”, en VV.AA., *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, 1960, pág. 570.

²⁰¹ El barón Taylor ya conocía España, pues había sido un soldado más de los llamados *Cien Mil Hijos de San Luis* mandados por Luis XVIII para reponer en el trono a Fernando VII, y según Dumas era “su segunda patria”. Permaneció en España hasta 1837, junto a los pintores Pharamond Blanchard y Adrien Dauzats, comprando alrededor de cuatrocientos cuadros por más de un millón de francos. De nada sirvieron las quejas de la Academia de San Fernando ante ciertas prácticas como la adjudicación a pintores menores de algunas obras importantes para bajar su valor y así facilitar su exportación, que finalmente se llevó a cabo en fragatas de guerra.

En cuanto a la relación de Taylor con los Madrazo, José de Madrazo ya le conocía en 1833, así como a Blanchard y Dauzats, facilitándole contactos en España en lo que fue una relación de mutuos intereses que se desarrolló durante la década de 1830. En Alisa Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional, 1835-1853*, 2008, pág. 77.

en 1853, pasando así a propietarios ingleses, alemanes, rusos, y norteamericanos, entre otros.²⁰²

Influencia de la escuela española en el arte francés

El descubrimiento del arte español por parte de los franceses fue determinante. Habría que distinguir una primera generación que viajó a España, que serían aquellos nacidos en los primeros años del siglo o incluso antes, como Delacroix, en la que se incluiría a los escritores Gautier, Dumas, Hugo, Mérimée o George Sand, igualmente impresionados por lo español²⁰³. Una generación intermedia representada por Courbet, Millet, Théodule Ribot que de jóvenes vieron la *Galerie Espagnole* del museo del Louvre entre 1838 y 1849; y una tercera, que son los artistas nacidos en la década de 1830 (como Rosales) o algunos años después: Manet, Carolus Duran, Léon Bonnat, Regnault, Whistler (aunque estadounidense, pasó gran parte de su vida en Francia) o Degas, que ya no vieron la *Galerie Espagnole* y que, en su mayoría, fueron a Madrid para estudiar a los maestros españoles en el Museo de Pinturas.

Podríamos decir, por tanto, que la presencia de la *Galerie Espagnole* marcó un punto de inflexión entre dos etapas de influencia del arte español en la pintura francesa. Así, por ejemplo, en el Salón de los años 1835-40 abundaban los temas españoles, los cuales prácticamente terminaron cuando desapareció la *Galerie Espagnole*, para volver con fuerza en la década de 1860.²⁰⁴ De esta manera, el hispanismo de época romántica dio

²⁰² M^a. de los Santos García Felguera, *Op. Cit.*, 1989, pág. 102.

Hay varios estudios sobre este tema: del primero *Le Musée espagnol de Louis-Philippe, sa restitution à la famille royale*, de Mme. Debeaux-Fournier (1945), a los últimos, como el de Alisa Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional, 1835-1853* (2008); pasando por el clásico de Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (1981). Referencias tomadas de VV.AA., *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, septembre-janvier 2003.

²⁰³ A esta generación también pertenecen pintores como Jules Ziegler o Adolphe Brune que, si bien no viajaron a España, tienen cuadros de inspiración hispana. En el Salón de 1838, Ziegler fue considerado el Zurbarán español, por su cuadro *Daniel en el foso de los leones*; él mismo se declaraba admirador del arte “fiero, sombrío y cruel de la España católica”, como escribía a su amigo Gautier. En Stéphane Guégan, “Peinture, critique d’art et tropisme espagnol sous Louis-Philippe”, en VV.AA., *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, 2003.

²⁰⁴ Alisa Luxenberg, *Op. Cit.*, 2008, pág. 233.

paso a un hispanismo adscrito al realismo que emergía en la década de 1840 en pintores como Courbet o Millet, que se declararon admiradores de la escuela española.

Así fue cómo el realismo, una de las principales características de la pintura de nuestro Siglo de Oro, entró a formar parte del debate estético, activo en aquellos años, que lo contraponía al clasicismo propio del arte francés, tal y como decía Gautier: “Los pintores sevillanos apenas tuvieron otro maestro que la naturaleza pues la mayoría ignoró las estatuas y los fragmentos antiguos, y su fuerte amor por la realidad, en el que se mezclaba el más entusiasta idealismo cristiano, les hacía originales.”²⁰⁵ El momento de ruptura con el academicismo reinante lo marcó Courbet durante la Exposición Universal de 1855, al montar su propio pabellón junto a ésta, al que llamó “Realismo” y en el que expuso sus cuadros; también editó un folleto donde explicaba su rechazo a la Academia. Poco años antes, en 1848, el crítico Champfleury, defensor de Courbet, escribía acerca del pintor: “Pondríamos en el museo español su retrato de hombre con bajo [*El violonchelista*] que permanecería orgulloso y tranquilo sin temer a los Velázquez y Murillos”²⁰⁶. ¿Qué habría opinado Champfleury al ver el *Retrato del violinista Pinelli* de Rosales, de parecida composición y tonalidad, pintado veinte y dos años después? La influencia del maestro sevillano, tanto en pintores franceses como en españoles, fue clave para el asentamiento del realismo tanto en una escuela como en la otra. Courbet viajó a Madrid en septiembre de 1868²⁰⁷: él, que había pintado picapedreros y enterradores, seguramente se sentía más comprendido por Velázquez que por sus contemporáneos.

²⁰⁵ En Francisco Calvo Serraller, “Los viajeros románticos franceses y el mito de España”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1981, pág. 23.

²⁰⁶ En Gary Tinterow, “Rafael suplantado: el triunfo de la pintura española en Francia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 58.

²⁰⁷ El 4 de septiembre de 1868 aparece su firma en el libro de copistas del Museo del Prado, tal y como lo señala Alisa Luxenberg en su artículo, “Buenos días, señor Courbet: the artist’s trip to Spain”, *The Burlington Magazine*, November 2001.



Velázquez, *Retrato de hombre joven*, 1629, 89x69 cm, Museo de Munich



Eduardo Rosales, *Retrato del violinista Pinelli*, 1869, 100x75 cm, Museo del Prado



Courbet, *El violonchelista* (autorretrato), 1847, 117x89 cm, Museo de Estocolmo

Influencia de la escuela española en los pintores franceses de la generación de Rosales

En la década de 1860 visitaron España muchos artistas franceses. Todo ello coincidió con el mandato del emperador Napoleón III en el trono de Francia. La emperatriz era la española Eugenia de Montijo, cuya presencia en la corte acrecentó la moda de lo español. También contribuyó a facilitar los viajes entre los dos países la mejora de las comunicaciones, especialmente del ferrocarril (la línea Madrid-Irún se inauguró en 1864). Claro que el idilio con España se terminó al finalizar el Segundo Imperio con la guerra franco-prusiana, en 1870.

Si el descubrimiento de la escuela española fue revelador para los artistas de la generación romántica y la siguiente, para aquéllos que nacieron en la década de 1830 y primeros años de 1840, fue clave: significó el asentamiento definitivo del realismo en el panorama estético. Al mismo tiempo, no olvidemos que Rosales fue proclamado el heredero de Velázquez y que su obra se pudo ver en Francia, justo en este momento de viajes de ida y vuelta de unos y otros, en que las influencias se cruzan.

En efecto, aquellos artistas franceses sentían tal devoción por Velázquez que venían a España sólo para contemplar sus cuadros y copiarlos en el Museo de Pinturas²⁰⁸. Así, por ejemplo, Henri Regnault (1843-1871), que hizo su viaje a España en 1868 (ver nota 424), admiraba profundamente a Velázquez (“quisiera tragármelo entero”, escribía a su padre²⁰⁹), y en Madrid pintó el *Retrato del general Prim* (1869), seguramente inspirado por los retratos ecuestres del maestro sevillano que vio en el Museo de Pinturas (su firma aparece en el 12 de septiembre de 1868 en el libro de copistas del Museo del Prado). Pero, a pesar de su admiración por el maestro sevillano, su estilo no es deudor del de aquél. Estaba más cercano al preciosismo de Fortuny, al que había conocido en Roma, que al realismo de pintores como Rosales, a quien también conoció en Roma.



Henri Regnault, *Retrato del general Prim*, 1869, 315x258 cm, Museo de Orsay

²⁰⁸ José Álvarez Lopera, “Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano”, en VV.AA., 2004.

²⁰⁹ Arthur Duparc, *Correspondence de Henri Regnault*, 1872, pág. 186.

Artista	Nombre	Apellido	Nombre	Edad	Fecha	Artista	Nombre	Apellido	Nombre	Edad	Fecha
Jul	3.	365.	Rosales	Fernando	Madrid	3	20		Rosales	Fernando	29
	7.	366.	Reduella	J. Quintanilla	Madrid	188	hija		Superior	Duran	29
	10.	367.	Borras	Diego	Madrid	12	14		Rosales	Fernando	29
	12.	368.	García	Elvira	Madrid	13	8				
		369.	Rosales	Fernando							
		370.	Regnault								
	22.	371.	Schlaun	R. Sola	La Coruña						
Oct	10.	372.	Alonso	Diego	Madrid	9	10		De Rosales	Fernando	29
	17.	373.	Puente	Diego	Madrid	15	8		De Rosales	Fernando	29
	27.	374.	García	Diego	Madrid	10	20		Rosales	Fernando	29
Nov	5.	375.	Reduella	J. Quintanilla	Madrid	188	hija		De Rosales	Fernando	29
	X	9.	376.	Reduella	J. Quintanilla	Madrid	188	hija	De Rosales	Fernando	29
	X	10.	377.	Reduella	J. Quintanilla	Madrid	188	hija	De Rosales	Fernando	29
		20.	378.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
		379.	Rosales	Fernando	29				De Rosales	Fernando	29
Dic	X	5.	380.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
	X	10.	381.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
		10.	382.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
	X		383.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
		11.	384.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
			385.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
	X	18.	386.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
	X	20.	387.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
		26.	388.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29
		31.	389.	Rosales	Fernando	29			De Rosales	Fernando	29

Libro de registros de copistas del Museo del Prado. El Nº 870 es de Regnault

Pintor realista fue, sin embargo, Carolus Duran (1837-1917) que tenía por verdadero nombre Charles Auguste Émile Durand. Fue también amigo de Rosales en Roma, donde estuvo pensionado entre 1862 y 1866, allí pintó su cuadro *El asesinado* del que hablaremos más adelante. La admiración por Velázquez de Carolus Duran creció en Roma ante la visión del *Retrato de Inocencio X* de la colección Doria Pamphili. En 1866 pudo por fin viajar a Madrid, donde permaneció hasta 1868 y trató a los Madrazo. En el Real Museo de Pinturas estudió al pintor sevillano, pues aparece en el libro de copistas entre el 10 y el 19 de diciembre de 1866²¹⁰. Su *Retrato de Matías Moreno* (1866) es un claro ejemplo de su estilo velazqueño, mientras que su *Dama del guante*

²¹⁰ Libro 1º de Registro de Copistas, 1864-1873, nº 255; también aparece en el libro de firmas.

(1869), está en la línea del retrato elegante característico de Federico de Madrazo, a su vez, inspirado por Velázquez.²¹¹



Carolus Duran, *La dama del guante*, 1869, 228x164 cm, Museo de Orsay

²¹¹ El pintor Matías Moreno (1840-1902) fue muy amigo de Carolus Duran, cuando éste vivió en España. Durante el otoño de 1866, ambos compartieron alojamiento en Toledo donde le hizo dos retratos, el primero en 1866 y el segundo en 1867. Este último, que siempre estuvo en el taller del pintor español, fue vendido por su viuda al Museo del Prado. En ocasiones ha sido confundido con un autorretrato del propio Carolus Duran. De Rosales también fue amigo; la familia de Matías Moreno conserva una foto del cuadro *La presentación de don Juan de Austria* que Rosales le dedicó con estas palabras: “Recuerdo a mi amigo Moreno. Firmado Rosales”. En M^a Rosalina Aguado, *El pintor Matías Moreno y González (1840-1906)*, 2013, pág. 110.



Carolus Duran, *El pintor Matías Moreno*, 1867, 81x61 cm, Museo del Prado

Otro pintor realista relacionado con Rosales fue Léon Bonnat (1833-1922), pues vivió en España de joven donde estudió en la Escuela de San Fernando, coincidiendo, entre otros, con Rosales y Martín Rico, y teniendo como profesor a Federico de Madrazo²¹². Por aquel entonces, ya pudo contemplar a los maestros del Siglo de Oro en el Museo Real de Pinturas. En 1853 se marchó a París (fue alumno de Cogniet) y después fue pensionado en Roma de 1857 a 1860; allí siguió en contacto con los españoles. A su vuelta a París se consagró al realismo, el cual es más próximo a Ribera en su pintura religiosa y a Velázquez en sus retratos.

²¹² Su nombre aparece en la clase de Antiguo y Ropajes, del curso de 1851, que impartía Federico de Madrazo. En Alisa Luxenberg, *Léon Bonnat (1833-1922)*, 1991. Ese año Rosales ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Léon Bonnat, *Autorretrato*, 1855, 46x37 cm, Museo de Orsay

Estos pintores (y otros, pero aquí me limitaré a hablar de los que de alguna manera se relacionaron con Rosales) adaptaron la lección velazqueña a su propio estilo, en aquel momento de hispanismo parisino en que el realismo triunfaba en el Salón. En la década de 1860, incluso en la de 1870, pintar en clave realista con pincelada suelta, como la utilizada por Velázquez, era moneda corriente; como decía Goncourt se hacía “a ultranza”²¹³.

Pero si tuviéramos que elegir a un pintor francés, por incorporar la influencia de Velázquez en la evolución del arte hacia la modernidad, sería Manet²¹⁴. Al ver el cuadro *Corrida de novillos* de Dehodencq en 1851, que fue un éxito en el Salón, Manet quiso visitar España. Mientras tanto, entre 1859 y 1862 copió en el Louvre *La infanta*

²¹³ En Gary Tinterow, “Rafael suplantado: el triunfo de la pintura española en Francia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 79.

²¹⁴ La influencia de Velázquez en Manet fue el tema de la magnífica exposición organizada entre el Museo Metropolitano de Nueva York y el Museo de Orsay de París en 2002-2003, *Manet-Velázquez, la manière espagnole au XIXe siècle*, en el que participaron especialistas en la materia, tanto franceses y americanos, como españoles (Ilse Hempel Lipschutz, Jeannine Baticle, Stéphane Guégan, M^a de los Santos G^a Felguera o Javier Portús), según explican -en el capítulo de los agradecimientos del catálogo- sus comisarios Geneviève Lacambre y Gary Tinterow. Otra exposición reciente (ha habido más muestras, por citar alguna, las del museo de Goya en Castres, en 1997 y 1999) que también trata el tema fue la realizada por el Museo del Prado en octubre-enero 2004, *Manet en el Prado*, en cuyo catálogo destacan los textos de Valeriano Bozal y Ángel González. En general, la bibliografía con respecto al “hispanismo en Francia” es abundante (en forma de libros, artículos o textos de catálogos), algunas de cuyas referencias se dan en este capítulo.

Margarita de Velázquez y se inspiró en reproducciones de cuadros aparecidas en la *Histoire des peintres* de Charles Blanc. En 1861 pintó *El guitarrista*, en 1862 *Lola de Valencia* y *Mlle. V. en costume d'espada*, en 1863 *Jeune homme en costume de majo*, en 1864 *Torero muerto*, por citar algunos; su amigo Baudelaire proclamaba en 1862: “Gracias a Manet el genio español ha encontrado refugio en Francia”²¹⁵. Pero Manet no había visitado todavía España, es muy probable que hubiera leído *Voyage en Espagne* de Gautier y que esa imagen dada por el escritor en su libro era la que él tenía, siendo la que pasó, a su vez, a buena parte de los franceses a través de sus cuadros²¹⁶. Y no olvidemos que también veía los cuadros de toreros y gitanas que los pintores españoles afincados en París presentaban al Salón, aprovechando el tirón de la moda hispana, como veremos más adelante.



Manet, *Lola de Valencia*, 1862, 123x92 cm, Museo de Orsay

²¹⁵ En Ángel González, *Op. Cit.*, 2000, pág. 73.

²¹⁶ En Stéphane Guégan, “Peinture, critique d’art et tropisme espagnol sous Louis-Philippe”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 168.

Finalmente Manet viajó a nuestro país en 1865, tras el fracaso de su *Olympia* en el Salón y alentado por su amigo Zacharie Astruc²¹⁷. “Velázquez es el pintor de los pintores. No me ha asombrado, me ha maravillado”,²¹⁸ decía Manet; y al volver a París pintó alguno de sus cuadros más velazqueños como *El pífano* (1866) o *El actor trágico Rouvière en Hamlet* (1866), así como otros de tema español como *Plaza de toros de Madrid* o *Un matador*. A partir de entonces, todas las cualidades plásticas más avanzadas de Velázquez (y de Goya), Manet las aplicó en sus cuadros de temática contemporánea: este es uno de los aspectos donde radica su modernidad.²¹⁹



Manet, *El actor trágico Rouvière en Hamlet*, 1866, 187x108 cm, National Gallery de Washington

²¹⁷ Zacharie Astruc (1835-907) fue un ardiente hispanófilo (también un gran amante de lo japonés), además de crítico de arte, pintor y escultor. Era amigo de los realistas, desde Courbet a Carolus Duran (quien también era amigo de Manet), Whistler y Fantin Latour. En el célebre cuadro de este último, *Un atelier aux Batignolles* (1870), es el que aparece sentado al lado de Manet mientras éste lo retrata. Precisamente, con Manet mantuvo una estrecha amistad y le animó a viajar a España en 1865, él había viajado en 1864 y volvió a hacerlo en 1875.

²¹⁸ En Ángel González, *Op. Cit.*, 2000, pág. 73.

²¹⁹ Valeriano Bozal, “Manet: la indiferencia de la belleza”, en VV.AA., *Manet en el Prado*, octubre-enero 2004, pág. 85.



Velázquez, *El bufón Pablo de Valladolid*, 1637, 213x125 cm, Museo del Prado



Manet, *Torero muerto*, 1864, 80x103 cm, National Gallery de Washington

Precisamente, una de las cualidades plásticas que más sorprendía a los artistas franceses sobre Velázquez era la libertad con que pintaba. Esa misma libertad que también había atraído a románticos y realistas, tanto a Delacroix como a Courbet, a la hora de afrontar técnica y temas, y que Manet llevó a sus últimas consecuencias. Los artistas franceses, que tradicionalmente habían estado sujetos a las reglas de la Academia, se encontraban con un pintor que, más de doscientos años atrás, utilizaba una técnica de pincelada suelta en unos temas tan poco edificantes: bufones y enanos pintados con la misma naturalidad y maestría que reyes y nobles. Velázquez parecía carecer de “La moralité du

sujet”. Regnault, por ejemplo, que lo admiraba tanto, se preguntaba que por qué el pintor sevillano no había utilizado su talento para otro tipo de asuntos:

“¿Por qué no habrá aplicado ese maravilloso talento y esa divina ejecución en asuntos más interesantes? ¿Qué impresión produciría un tema dramático y apasionante hecho con esa verdad, esa feliz ingenuidad de actitud y de color, sincera, sin pretensión alguna, sin pedantería ni efectos forzados?”²²⁰

Otra característica de Velázquez, de lo primero que llamó la atención, fue su manejo de la perspectiva aérea para pintar el espacio y el aire que hay en él. Manet decía ante su cuadro *El bufón Pablo de Valladolid*: “el fondo desaparece, es el aire el que rodea al hombrecillo, completamente vestido de negro y vivo”²²¹. Efectivamente, en el lienzo del maestro sevillano no hay ni suelo ni pared, es el aire el que sostiene al personaje en el espacio, como dice Manet; recurso pictórico que él mismo utiliza y que también usa, antes que él, Víctor Manzano en su *Chiquillo sentado* (ver pág 101).

Avanzado el siglo, con el impresionismo en boga, era su pincelada suelta y dominio de los efectos de la luz lo que más se admiraba²²². En definitiva, todas estas cualidades que Velázquez poseía y que los pintores modernos hicieron suyas, no eran otra cosa que aquella independencia de la pintura con respecto al tema que Baudelaire describió en el pintor de la vida moderna, Constantin Guys, en definitiva, encarnado por Manet.

Otro pintor admirador de Velázquez fue Edgar Degas (1834-1917), que conoció a Manet en 1862, cuando ambos copiaban el *Retrato de la infanta Margarita* del maestro sevillano en el Louvre. Dejó, entonces, a su mentor Moreau para sustituirlo por Manet. Al mismo tiempo su amigo Bonnat le animó a seguir estudiando a Velázquez, por lo que Degas viajó a Madrid en 1889. Por último, James Whistler (1834-1903) también

²²⁰ En Arthur Duparc, *Op. Cit.*, 1872, pág. 186.

²²¹ En M^a. de los Santos García Felguera, *Op. Cit.*, 1991, p. 141.

²²² Fue Paul Lefort el primer autor francés en aplicar el término “impresionismo” a la técnica de Velázquez, refiriéndose a sus últimas obras, como *Las Hilanderas*, en su libro *La peinture espagnole* de 1893 (en Alisa Luxenberg, “The aura of a masterpiece. Responses to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Spain and France”, en VV.AA., Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's Las Meninas*, 2003, pág. 34). Veremos, cómo en España a final de siglo, se emplea también el término de impresionismo para las últimas obras de Velázquez.

conoció a Manet a principios de los años 1860 a través de Fantin-Latour y Bonnat, pero nunca viajó a España.

Algunos de estos pintores que compartían su admiración por Velázquez, unos adscritos al realismo y otros inmersos en la modernidad, han sido comparados con Rosales, siendo Manet con el que más se ha comparado. En efecto, la comparación de Rosales con el pintor francés ha sido expuesta desde los primeros biógrafos del pintor madrileño, como por ejemplo, Chacón o Aguilera, y por supuesto, Salas (ver capítulo del Estado de la cuestión), pero no en profundidad.

Pintores españoles en París

Pasemos ahora a hablar de la otra parte, es decir, de cómo los artistas españoles se sintieron atraídos por el foco de París, y de cómo eran cada vez más los que se instalaban en la capital francesa hasta la década de 1860, en que llegaron a ser realmente numerosos.

La participación de los pintores españoles en el sistema artístico francés se remonta al comienzo de la centuria. Algunos habían vivido en París a principios del siglo XIX, como José de Madrazo, Juan Antonio de Ribera o José Aparicio, siendo alumnos de David; incluso participaron en los Salones, tal fue el caso de José Aparicio en 1804 y en 1806, pero fueron casos aislados²²³. Sin embargo, las décadas de 1830 y 1840 fueron fructíferas en el intercambio artístico franco-español. Así, Federico de Madrazo (hijo de José) va a París en 1833 (luego vuelve de 1837 a 1839), y como él, otros de su generación fueron llegando en la década de 1830: Carlos Luis de Ribera (hijo de Juan Antonio), Pelegrín Clavé o Joaquín Espalter. Vivir en la capital de Francia era ser cosmopolita y todos ellos viajaron a París antes que a Roma.²²⁴ Al mismo tiempo, los franceses estaban haciendo su viaje romántico a España y los temas españoles

²²³ Para un estudio completo del paso de los pintores españoles por París a lo largo de todo el siglo, consultar Carlos Reyero, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, 1993. A partir de sus referencias bibliográficas comencé mi investigación de Rosales en París.

²²⁴ Carlos Reyero, "Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles", en VV.AA., *La era romántica en el Museo del Prado*, 2012.

abundaban en el Salón; es la época también en que se instaura la *Galerie Espagnole* en el Louvre, como hemos visto en páginas anteriores.

Entre los artistas españoles afincados en París destaca Federico de Madrazo, el pintor más internacional de su generación, debido a los numerosos contactos que le facilitó su progenitor. Por ejemplo, por su relación con el barón Taylor (ver nota 201) consiguió el encargo de pintar su cuadro *Godofredo de Buillon proclamado rey de Jerusalén* para la Galería de las Cruzadas en Versalles (único español en aquel proyecto). A su vuelta a España, introdujo el academicismo francés en nuestra pintura según el estilo lineal de Ingres (había estudiado con él y era amigo de su padre, José de Madrazo), cuando fue profesor de la Academia de San Fernando a partir de 1842. Pocos años antes había fundado la revista *El Artista*, siguiendo el modelo de la homónima francesa.²²⁵ Además de Ingres, el otro pintor francés influyente fue Paul Delaroche, cuyo eclecticismo caló en nuestra pintura de historia durante aquellos años, según se ha contado. El taller de Ingres en París fue el más fecundo durante el reinado de Luis Felipe, entre sus alumnos estuvo Carlos Luis de Ribera.²²⁶

Así llegamos a los años 1860 para asistir a otra época de intercambios e influencias entre los dos países, coincidiendo con el final del reinado de Isabel II y el imperio de Napoleón III, ya comentado. Durante este decenio la llegada de franceses a Madrid buscando contemplar los cuadros de Velázquez fue constante, como hemos visto. Al mismo tiempo, la presencia de artistas españoles en París fue más numerosa y activa que la generación de Federico de Madrazo; muchos viajaban allí debido a su dinamismo cultural de gran metrópoli y para conocer las novedades artísticas que se producían en el Salón. En el caso de Raimundo de Madrazo (hijo de Federico), fue a París por tradición familiar, encontrando enseguida su sitio como retratista de la alta sociedad y allí murió en 1920. Pero también los pintores españoles acudían a la capital francesa para aprender

²²⁵ *El Artista*, fundada por Federico de Madrazo y Eugenio de Ochoa en 1835 copiando el formato de *L'Artiste*, fue una revista muy cuidada tanto en la calidad de sus textos como en la reproducción de sus litografías. En su corta vida (quince meses) recogió la estética del romanticismo aglutinando a los principales escritores del movimiento: Zorrilla, Campo Alange o Espronceda. De éste último se publicó, por primera vez, su célebre poema “La canción del pirata” en el número 4. Para más información, ver Francisco Calvo Serraller y Ángel González, “*El Artista* y la difusión de la vanguardia artística en España”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, 1978.

²²⁶ Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1993, pág. 40.

en los talleres de los pintores consagrados: por ejemplo, en el de Couture estuvieron Francisco Sans y Manuel Ferrán; Zamacois en el de Meissonier, Martín Rico estudió con Daubigny, etc.²²⁷

Es el momento en que Fortuny empieza a trabajar para el marchante Goupil²²⁸, alcanzando tal éxito con su pintura de tipo anecdótica y preciosista que hizo sombra a los mismísimos Gérôme y Meissonier. Los pintores españoles que imitaban el estilo del catalán, buscando también el éxito comercial, aportaron además temas patrios en sus cuadros como toreros o gitanas. De manera que éstos últimos convivían con la moda de lo hispano, en clave realista e inspiración velazqueña, que aportaban los pintores franceses que habían viajado a España. Ambas tendencias se daban cita en los Salones del Segundo Imperio, aparte de los tradicionales cuadros de historia o las obras de temática contemporánea.



Mariano Fortuny, *La vicaría*, 1870, 60 x 93 cm, Museo Nacional de Cataluña

²²⁷ Martín Rico lo recuerda así: “en esa época la colonia artística en París era muy numerosa, tanto, que había una especie de director de pensionados, que entonces era Teodoro Ponte, excelente como director y como amigo. Me acuerdo que en la cena que celebramos por Nochebuena éramos cuarenta y dos, casi todos pintores... Gisbert pintaba su cuadro de doña María de Molina, que está en el Congreso; serví de modelo para uno de los guerreros, que parecía un rey de espadas, y Casado hacía el suyo de la batalla de Bailén. Zamacois, que era discípulo de Meissonier, me presentó a su profesor...”. En Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, págs. 40-41.

²²⁸ El estilo de Fortuny encajó perfectamente con el gusto de Goupil. Éste fundó su casa en París en 1826, al principio con la publicación y venta de estampas, y en 1846 amplió el negocio a la compra-venta de obras de arte. Una hábil visión internacional le llevó a fundar filiales por Europa, incluso Nueva York, dado el potencial del mercado norteamericano. La casa Goupil se caracterizaba por un tipo de cuadro, de buen acabado, en ocasiones cercano al resultado fotográfico, que demostraba un trabajo bien hecho, algo que la burguesía apreciaba considerablemente. En cuanto a los temas, escenas cortesanas o populares ambientadas en los siglos XVII y XVIII (los mosqueteros que pintara Meissonier), orientalizantes o hispanas, incluso de la Antigüedad (como las que hacía el otro pintor de éxito de su cantera, Gérôme), pero siempre banales, eran las favoritas de sus clientes.

Los Salones en la década de 1860. El primer viaje de Rosales a París en 1865

En la década de 1860 confluyeron diversos estilos en los Salones anuales de París. Por un lado estaba la moda de lo español que ya hemos comentado, y por otro, la temática contemporánea de la vida parisina. Manet había pintado cuadros con asuntos hispanos y también otros de la vida diaria. Este último fue el caso de *Olympia*, presentada en el Salón de 1865, que causó un gran revuelo y que marcó un antes y un después en la historia de la institución artística. Pues bien, Rosales viajó a París por primera vez en junio de 1865 y vivió aquel momento, en que todo el sistema artístico estaba cambiando, aunque él ya quería ir a la capital francesa desde abril de 1860²²⁹.

En el Salón de 1865 se expusieron alrededor de tres mil quinientas obras, representantes de las más variadas tendencias pictóricas: estaban los pintores académicos como Cabannel, Gérôme, Meissonnier, Bouguereau, Boulanger, Flandrin, y también los ya polémicos Corot y Courbet. Así mismo participaron en él algunos pintores jóvenes (que aún no habían recibido el apelativo de impresionistas) como Renoir y Pissarro - haciéndolo por primera vez Monet y Degas-, que abanderaban ya la nueva pintura. También Puvis de Chavannes y Moreau²³⁰. Y Manet, sobre el que recayó el escarnio (ya había caído sobre él en 1863 con el cuadro *Déjeuner sur l'herbe*).

La exposición suscitó opiniones encontradas, en un momento en que confluían varios estilos (la pintura académica, la realista, los innovadores, los paisajistas de nueva cuña...). Los partidarios del realismo, por ejemplo, como Paul Mantz estaban decepcionados:

“Hoy la evolución se está acabando, ya no quedan neo-griegos, y resulta que los realistas tienden a ser cada vez más escasos, como si el mal, habiendo desaparecido, el remedio se

²²⁹ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 850.

²³⁰ La historiografía formalista que ha favorecido la tesis de que la modernidad nació con los impresionistas (primeros pasos con Corot y Courbet), nos los ha presentado como un grupo aislado. La historiografía de los últimos veinte años integra a “los modernos” en su contexto, y museos como el Orsay ha llevado a cabo exposiciones al respecto. Y se estudia conjuntamente a maestros y discípulos como Couture y Manet, o Gleyre y Renoir. “La modernidad ya no se parece a ese club cerrado que se creía en el siglo XX” (Stéphane Guégan y Alice Thomine-Berrada, “Los años Manet (1866-1883). La unidad perdida”, en VV.AA., *Impresionismo. Un nuevo renacimiento*, enero-abril 2010).

hiciera inútil. Courbet se jubila. Entre los jóvenes que, cercanos o no, seguían su camino, unos se han convertido, otros nos han dejado...”²³¹



Gérôme, *Recepción del embajador de Siam por Napoleón III*, 1864, 128x260 cm, Museo de Versalles



Bouguereau, *Familia de indigentes*, 1865, 121x152 cm, Museo de Birmingham

Pero lo que suscitó mayores polémicas fueron, sin duda, los cuadros de Manet: *Cristo insultado por los soldados* y la *Olympia*. Ambos, como sabemos, recibieron durísimas críticas, sobre todo el último, motivo también de las más ácidas caricaturas y ante el cual, al parecer, la gente se agolpaba para reírse. Lo nuevo causaba risa porque toda novedad siempre ha tenido algo de ridículo, como ocurría con las modas y como ocurría con la nueva pintura; Georges Bataille en su libro sobre Manet lo explica así:

²³¹ Paul Mantz, “Salon de 1865”, *Gazette de Beaux-Arts*, 1865.

“Delacroix, Courbet y hasta el mismísimo Ingres habían hecho reír. Pero la *Olympia* es la primera obra maestra de la que la multitud se haya reído con una inmensa risa”.²³²



Manet, *Olympia*, 1863, 130x190 cm, Museo de Orsay

Aquel cuadro, pintado con una técnica desconcertante para la época, de pincelada plana y colores macilentos, presentaba un tema que, lejos de ser edificante (como mandaban los cánones), era sencillamente vulgar a los ojos del buen burgués²³³. Paul Saint-Victor publicaba el 26 de mayo en la *Presse*: “la gente se apretuja, como en la Morgue, delante de la *Olympia* en descomposición y el horrible *Ecce Homo* de Manet.” Baudelaire, cómo no, salió en su defensa o al menos intentó consolar al pintor, a través de un amigo en una carta desde Bruselas del 24 de mayo de 1865, en la que le dice “que el escarnio, el insulto, la injusticia son cosas excelentes y que sería un ingrato si no agradeciera la injusticia... La verdad, es que Manet posee unas facultades tan brillantes y ligeras que sería lamentable que se desanimara”.²³⁴

²³² En Ángel González, *Op. Cit.*, 2000, pág. 74.

²³³ Las referencias iconográficas de Manet, sin embargo, eran las Venus venecianas del Alto Renacimiento, en particular, la de Urbino de Tiziano (1538). La postura es la misma, la presencia de la criada, incluso del animal, que en vez de perrito, es gato en el cuadro de Manet. Pero en su caso, no se trata de una Venus desnuda, sino de una mujer desnuda que, además, era la misma modelo que utilizó para el *Déjeuner sur l'herbe*, dedicada a cierta profesión de ahora y siempre. Esto era inaceptable para el público.

²³⁴ En John Rewald, *Historia del impresionismo*, 1994, pág. 118.

En opinión de Chacón, tanto Manet como Rosales tomaron el arte de los maestros del pasado como referente, sólo que el francés pudo trabajar más libremente y llegar a resultados más sorprendentes para el público burgués de su tiempo, mientras que el español siempre tuvo “que someterse al yugo de las exigencias oficiales”.²³⁵

Rosales visitó el Salón acompañado de sus amigos Martín Rico y Raimundo de Madrazo, que por entonces vivían en la capital francesa.²³⁶ No parecieron gustarle los cuadros de algunos pintores jóvenes, pues así se lo contó (a su vuelta), a su primo Fernando Martínez de Pedrosa en una carta del 14 de julio de 1865: “Francia ha tenido maestros de pintura de primer orden pero ya le van faltando, no quedan de todos más de dos y de los jóvenes que ahora empiezan poco hay que esperar, porque en su mayor parte van por el camino más funesto que darse puede... Muchísimas [obras] son muy remalas”.²³⁷

A decir de Xavier de Salas, uno de los dos maestros a que se refiere podría ser Delacroix que, muerto en 1863, había sido objeto de una exposición organizada por la Société Nationale de Beaux-Arts en el Boulevard des Italiens que quizá visitara Rosales. El otro debía ser Ingres (murió en 1867).²³⁸ Estos longevos pintores, protagonistas del viejo conflicto romanticismo-clasicismo, eran los “padres” de la pintura francesa, a ambos se había homenajeado en la Exposición Universal de 1855, por lo tanto seguían siendo muy respetados durante el Segundo Imperio. En otra carta a su amigo Gabriel Maureta del 21 de junio de 1865, Rosales le había comentado: “La exposición [el Salón] ha sido muy floja y todos convienen en ello.” También le comenta que tiene intención de visitar el estudio de Meissonier.²³⁹ Y sobre París: “Yo no sé si podría aclimatarme a

²³⁵ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 146.

²³⁶ En aquella época Martín Rico vivía en una casa del barrio latino junto a otros pintores (Ruipérez, Perea, Urrutia...) y Raimundo de Madrazo vivía en casa de su tío Eugenio de Ochoa. Rosales escribió a Martín Rico el 10 de junio de 1865 pidiéndole que le buscara alojamiento por un mes. En Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 45.

²³⁷ En Xavier de Salas, *Exposición de la obra de Eduardo Rosales, 1836-1873*, 1973, pág. 15. En esa carta también le comunicaba que había visitado el Museo del Louvre y que lo había considerado inferior al Museo de Pinturas de Madrid (el Prado).

²³⁸ Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1973, pág. 15.

²³⁹ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 864.

este barullo, pero para poco tiempo es muy hermoso”. Ya desde Panticosa, el 8 de agosto, le decía: “Aquel ruido y aquel movimiento de París me tenían mareado”.²⁴⁰ Está claro que Rosales no se sentía cómodo en París, su sitio estaba en Roma o en Madrid, donde normalmente exponía en un ambiente que le era favorable. La gran metrópoli le era ajena, con sus amplias avenidas, los grandes edificios, las construcciones de hierro y cristal, todo aquello que iba formando la nueva ciudad y, en definitiva, la vida moderna, incluida la nueva pintura.

Aunque todos los artistas de Europa debían pasar por Roma, París marcaba las pautas. Y las pautas se marcaban institucionalmente, como la apertura del Salón de los Rechazados en 1863 por Napoleón III (con aquellos cuadros que el Salón no había admitido)²⁴¹, e individualmente, como la iniciativa de Courbet que en 1855 inauguró su propia exposición llamada “el pabellón del realismo”, ante el rechazo de su cuadro *L’Atelier* por el jurado de la Exposición Universal. Ambos asuntos, tanto el del Salón de los Rechazados como el del pabellón del realismo de Courbet, eran impensables en Madrid o en Roma. “El artista francés escribe, hace profesión de fe, toma posición mientras pinta; para sostener *el buen combate* – la expresión es de Zola- desarrolla toda una estrategia, y busca aliados en la prensa y en la política...”²⁴².

Pero volvamos a Rosales. En una carta del 22 abril de 1866 a Martín Rico, le pregunta cómo se habían juzgado en el Salón los cuadros de algunos artistas que le interesaban,

²⁴⁰ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2011, pág. 45.

²⁴¹ Jules Castagnary escribía aquel año en *l’Artiste*: “Cuando el público parisién tomó conciencia de ello, en los talleres se formó el delirio universal. Zacarías Astruc transmite a los lectores la atmósfera de *kermesse* que abunda. En cuanto al público en general, es verdad, todo el mundo va a ver los cuadros rechazados... Pero es Eduardo Manet quien está en el ojo del ciclón crítico con su *Desayuno en la hierba*.” (Gérard-Georges Lemaire, *Esquisses en vue d’une histoire du Salon*, 1986, pág. 51). Aparte de éste, otros cuadros de Manet presentes en el Salón de los Rechazados, fueron *Joven vestido de majo* y *La señorita V. en traje de espada*, de inspiración española, que no llamaron tanto la atención como el *Desayuno en la hierba*, ante el que se agolpaban las masas para reírse. La intención de Manet de representar una escena de la vida moderna dentro de la tradición pictórica europea (Giorgione) no fue entendida por el público.

Otros que se contaban entre los mil doscientos artistas rechazados eran Fantin-Lantour, Pissarro, Cézanne y Whistler, por citar algunos. Aunque hay que tener en cuenta que para los artistas no era ningún orgullo el ser enviado al Salón de los Rechazados, porque para triunfar había que estar en el oficial. Sin embargo, el Salón de los Rechazados fue el antecedente de los futuros salones alternativos que se formaron a partir de la década de 1880.

²⁴² En Henri Loyrette (dir.), *L’art français. Le XIXe siècle, 1819-1905*, 2006, pág. 12.

lo que nos indica que estaba muy al tanto de los acontecimientos: “Especialmente me interesa saber cómo han juzgado en ésa el cuadro de Duran, el de Vannutelli y el de Mercader, y lo que a vosotros os parece de ello. Los de Fortuny creo que no podrán ir a la exposición por llegar tarde, pero los veréis y os gustarán mucho.”²⁴³

Los artistas por los que pregunta Rosales son Carolus Duran, del que ya hemos hablado a propósito de su interés por Velázquez. Duran pintó su cuadro *L'Assassiné* (*El asesinado*) durante su estancia como pensionado en Roma, entre 1862 y 1866. Por tanto, Rosales ya lo conocía pues como recuerda José Benlliure (1855-1937): “También había dejado en Roma, en aquellos momentos, una sensación de arte de puro realismo el pintor francés Carolus Duran con su cuadro *Un asesinato en Trastevere*”²⁴⁴. Además, existen similitudes compositivas entre este cuadro y la *Muerte de Lucrecia* que ya se estaba gestando en Roma.²⁴⁵

El cuadro de Scipione Vannutelli (sobre el que volveremos en el capítulo de Roma), *Una intriga bajo el pórtico del palacio ducal de Venecia*, había ganado una medalla de oro en el Salón de 1864 y había sido elogiado por Théophile Gautier en *La Gazette de Beaux Arts*, y de nuevo se expuso en los Salones de 1866 y 1868²⁴⁶. Como los anteriores, Rosales conocía a Vannutelli de Roma; era, sobre todo, amigo de Fortuny.

A Benito Mercader también lo conocía de Roma, y la obra referida es *Traslación del cuerpo de San Francisco de Asís*, cuadro pintado allí que, como *El Testamento de Isabel la Católica*, participó en la Exposición Universal de 1867. Esta obra presenta como la de Rosales ciertas similitudes en cuanto al tema y la composición (una figura yacente sobre una cama en un interior medieval y velado por varios personajes a ambos lados).

²⁴³ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 119.

²⁴⁴ José Benlliure, “Recuerdos de Arte. Francisco Domingo”, *Archivo de Arte Valenciano*, marzo de 1916.

²⁴⁵ Carlos G. Navarro apunta la posibilidad de que el interés de Rosales por el cuadro de su amigo Carolus Duran radicara en el éxito que pudiera tener en el Salón de París, dada la similitud en la composición de su *Lucrecia*. En Carlos G. Navarro, “Nuevas fuentes formales en la obra de Eduardo Rosales”, en VV.AA., *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, 2007, pág. 700.

²⁴⁶ Caterina Bon Valsassina, “La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento”, en VV.AA., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo I, 1991, pág. 432.

Mercader gozó de muy buenas críticas, en París, en cuanto al manejo de la luz y el espacio; Charles Blanc comparó las figuras de los monjes con las que pintaba Zurbarán.



Carolus Duran, *L'Assassiné*, 1865, 280x420 cm, Museo de Lille



Scipione Vannutelli, *Una intriga bajo el pórtico del palacio ducal de Venecia*, 1866, colección particular



Benito Mercader, *Translación del cuerpo de San Francisco de Asís*, 1864, 306 x 446 cm, Museo del Prado

Martín Rico, al vivir en París, sabía que los tiempos estaban cambiando y que lo que se entendía convencionalmente como la gran pintura, al menos allí, estaba tocando a su fin, mientras que Rosales todavía no era consciente de ello. Y lo que fue galardonado, le vino a decir, fue un cuadro de asunto menor, pero no un cuadro dramático como el de Duran y mucho menos uno religioso como el de Mercader. Y ese tipo de pintura era la que estaba influyendo en ellos también. El propio Martín Rico lo explica así:

“Efectivamente, a la carta de abril de 1866 le contesté lo que no esperaba, porque los cuadros expuestos habrían gustado en orden inverso que en Roma, gustó sobremanera el de Vannutelli (un asunto de máscaras en Venecia), después el de Mercader, y por último el de Duran que sin embargo era un buen cuadro, un asesinato en Trastevere: esto hace ver que los cuadros cambian mucho al cambiar de ambiente. A Rosales le chocó muchísimo, y cuando nos vimos algún tiempo después todavía no se podía dar cuenta del cambio...”²⁴⁷

Para comprender este fenómeno hay que retroceder hasta mediados de siglo cuando pintores como Couture o Gérôme, ambos procedentes del taller de Delaroche, triunfaban y contaban con muchos alumnos en sus talleres, algunos españoles. Lo mismo ocurría con Cogniet, otro pintor del *juste milieu*, que había tenido entre sus discípulos a sus compatriotas Bonnat y Meissonnier, por ejemplo, a su vez influyentes

²⁴⁷ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 56.

en nuestros artistas, sobre todo el último. Mientras Gérôme era de estilo relamido y de acabado perfecto, Bonnat era más próximo al realismo y Meissonnier al costumbrismo. Pero ninguno practicaba ya la gran pintura (sólo Couture se mantenía en un academicismo próximo a ella), porque lo que pusieron de moda fueron los llamados *tableautins* (cuadros pequeños) de distinto género: unos hacían pintura “de casacón”, por estar ambientada en el siglo XVIII; Meissonnier pasó de representar grandes batallas a escenas triviales de soldados y cuadros de mosqueteros; y otros como Gérôme, dominaba varios temas, asuntos orientales, de romanos, etc.



Meissonnier, *Retrato del sargento*, 1874, 73x62 cm, Kunsthalle Hamburgo

Es decir, en la Francia del Segundo Imperio, la pintura de historia, el llamado gran género, había evolucionado hacia una pintura menor, cuyos temas ya no eran escenas solemnes del pasado, sino asuntos familiares, intrascendentes, donde primaba lo anecdótico. Un tipo de pintura que tendía a eliminar el elemento heroico y con él, las implicaciones morales del espectador, al tiempo que se daba mayor importancia al detalle que a la trascendencia del hecho en sí. Esta pintura estaba realizada con una pincelada pequeña, preciosista como la empleada por Fortuny. A la par que la pincelada se redujo también lo hizo la dimensión del lienzo, y de aquellos inmensos cuadros de antaño (quizá *Los romanos de la decadencia* de Couture ha sido el último cuadro académico de enormes medidas) se pasó a pintar en proporciones menores. Estos *tableautins* eran fáciles de transportar y de vender pues, en definitiva, de eso se trataba.

El academicismo, por su parte, continuaba en los llamados pintores *pompier* como Cabanel (también autor de cuadros de historia) o Bouguereau, en el que abundaban los temas mitológicos, sobre todo los desnudos, pintados con muy buena técnica en lo que fue un clasicismo llevado al extremo. Pero la gran pintura a la manera de Ingres o Delacroix, es decir, el género histórico tal y como lo entendían los franceses, estaba desapareciendo. Lo que caracterizó al Segundo Imperio, por tanto, fue precisamente la gran variedad de tendencias y el individualismo, y no la unidad de una escuela francesa como antaño. En los Salones de aquellos años, donde acudían multitud de artistas, había todo tipo de estilos, entre los oficiales, los tradicionales y los novedosos. Un ejemplo de lo que podría ser el confuso panorama es la descripción del Salón de 1868 dada por Émile Zola:

“Los retratos, los paisajes, los cuadritos bonitos, las obras de género, las *grandes machines* serias llenan las paredes a lo largo y a lo ancho, de arriba abajo, pegadas todas juntas unas al lado de las otras, los rojos sobre los azules, y los azules sobre los verdes, al azar en el orden alfabético. Para un ojo delicado, esto produce el estruendo exasperante de un concierto donde cada instrumento tocara desafinado una tonada de su invención. Nada permite reposar la mirada; todo hace muecas, todo bailotea y hiere... Lo que fatiga, lo que irrita, es que no encontramos el menor trozo de naturaleza.”²⁴⁸



Cabanel, *Nacimiento de Venus*, 1863, 130x225 cm, Museo de Orsay

Esta era, por tanto, la situación del arte en París cuando Rosales viajó allí por primera vez en junio de 1865 y por segunda vez en julio de 1867, con motivo de la Exposición

²⁴⁸ Émile Zola, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, 1874, pág. 100.

Universal. En dicha ocasión, los franceses pudieron ver lo que pintaban sus contemporáneos venidos de España, a los que apenas conocían, aquello que triunfaba en las Exposiciones Nacionales de Madrid, que era precisamente la pintura de historia.

B. FORTUNA CRÍTICA DE ROSALES EN FRANCIA

Primera crítica al *Testamento de Isabel la Católica* en relación al asunto del “no acabado”

El asunto del no acabado estuvo presente en pintores franceses desde Delacroix y Corot. El romanticismo había dado al *pas fini* un valor primordial, al asociar una manera de pintar abocetada con la expresión de los sentimientos: las pasiones humanas sólo se podían plasmar así y nunca de la forma fría y bien terminada que exigía la pintura académica. Indiscutiblemente, Delacroix fue el pintor romántico que más practicó el abocetamiento en sus obras (hablaba de la importancia de lo inacabado y del boceto en sus *Diarios*)²⁴⁹, cosa que no terminaban de entender ni siquiera sus admiradores, como el crítico Gustave Planche²⁵⁰. En cambio, Baudelaire lo defendió como síntoma de libertad en la ejecución de un cuadro²⁵¹.

²⁴⁹ Eugène Delacroix, *El puente de la vision. Antología de los diarios*, 1987, pág. 53. El 4 de abril de 1854 escribía a propósito del valor del bosquejo: “En pintura, una bella indicación, un croquis de un gran sentimiento, pueden igualar las producciones más acabadas para la expresión.”

²⁵⁰ Albert Boime, *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, 1986, pág. 92.

²⁵¹ Charles Baudelaire, *Op. Cit.*, 1990.



Delacroix, *La caza del león*, 1861, 86x115 cm, Museo de Orsay

El asunto del no acabado no se terminó con el romanticismo, siguió presente en pintores posteriores, como Couture o Cogniet, así como en otros artistas académicos, y más tarde, en los pintores modernos. Por tanto, muchos lo practicaron, algunos con más intención que otros, y aunque, en principio era un recurso destinado a los estudios y bocetos previos a un gran cuadro, numerosos pintores lo usaban para la obra final.²⁵² Aunque para la mayoría de los críticos seguía siendo sinónimo de un trabajo mal hecho, especialmente cuando se trataba de una obra destinada a una exposición pública. A decir de Francis Haskell: “el concepto del no acabado se convirtió en obsesión para los críticos del siglo XIX; todos los pintores fueron atacados por su falta de acabado, y todos se rebelaron contra su tiranía”.²⁵³

En España también fue un tema candente para la crítica: en la pintura académica no se aceptaba, y menos aún, para el gran género, la pintura de historia. Por esta cuestión, el *Testamento de Isabel la Católica* fue criticado en la Exposición Nacional de 1864, aun habiendo sido el cuadro triunfador (y será *La muerte de Lucrecia* por la misma razón, como veremos). A Francia habían llegado los ecos de aquella Exposición, la más brillante de cuantas se habían celebrado hasta entonces en Madrid, y H. Landrin escribió, precisamente, sobre cómo estaba pintada la obra de Rosales:

²⁵² El tema ha sido estudiado por Albert Boime en *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, 1986, ya citado. Y más recientemente por José Díaz Pardo, en *Paradójico Pablo Picasso*, 2005, también citado (ver nota 85).

²⁵³ Francis Haskell, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, 1989, pág. 292.

“... Queremos hablar de la ejecución [del cuadro]. Nada nos gusta menos que una forma de hacer dura o descuidada, pero que un cuadro sea ampliamente pintado, que respire el brío del pincel que obedece a la inspiración; que ese brío sea suficientemente contenido para no perjudicar la unidad de la composición, esa es, a nuestro modo de ver, la manera de los maestros. Un cuadro de efecto es un cuadro hecho. El señor Rosales ha hecho bien eligiendo este camino, es el verdadero, y no debe apartarse de él.”²⁵⁴

He aquí la prueba de cómo algunos críticos franceses iban por delante de los españoles. Mientras en España esa manera suelta de pintar, que se achacaba a una “excesiva libertad”, era inaceptable para la pintura de historia, Landrin la consideraba como la que debía ser, puesto que “un cuadro de efecto es un cuadro hecho”. Exactamente lo mismo que dijo el propio Rosales años después al defender la *Muerte de Lucrecia* (“el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho”, escribía, ver pág. 343). También Baudelaire había hecho referencia a ello en su crítica al Salón de 1845. Veinte años antes el poeta francés ya hablaba del “arte puro” y de “la pintura absoluta” cuando nadie hacía referencia a semejantes asuntos. Pero fue en relación a Corot cuando habló exactamente de lo inacabado, contra aquellos que acusaban al artista de no saber pintar porque sus cuadros “pecaban en la ejecución”:

“¡Buenas gentes! Que ignoran en primer lugar que una obra de genio –o si se prefiere- una obra del alma, en la que todo está bien visto, bien comprendido, bien imaginado, está siempre muy bien ejecutada, cuando en realidad lo está suficientemente. Pero existe una gran diferencia entre una pieza hecha y una pieza acabada que, en general, lo que está hecho no está acabado, y que una cosa muy acabada puede no estar hecha en absoluto, que el valor de una pincelada espiritual, importante y bien puesta es enorme..., de lo que se deduce que el Sr. Corot pinta como los grandes maestros.”²⁵⁵

Es decir, Baudelaire ya intuyó en 1845 que una pintura inacabada tenía que ver con la imaginación, el espíritu (también habló en esos mismos términos de Delacroix, su pintor más admirado), atributos –por otro lado- propios del romanticismo que intervinieron en el discurso de la pintura moderna, y que él asignaba a los grandes maestros. También Landrin decía en su crítica al *Testamento* que ésa era la manera de los maestros. Parecía

²⁵⁴ H. Landrin, “Exposición de Bellas Artes en Madrid”, *L'Artiste*, 13 de enero de 1865.

Rosales conocía este artículo y le pidió a su amigo Martín Rico que se lo enviase desde París: “Madrid, 7 de febrero de 1865. Amigo Martín: te pongo estas cuatro letras para pedirte un favor, y es que me mandes el número del periódico *L'Artiste* que se ocupa de mi cuadro, según he oído decir...”. Ver pág. 89.

²⁵⁵ Charles Baudelaire, *Op. Cit.*, 1990, pág. 61.

que en la pincelada suelta y briosa estaba el camino a la modernidad de aquéllos que no se conformaban con las leyes de la pintura académica, de lo perfectamente terminado. Y ésta era la cualidad más importante en la forma de pintar de Rosales que lo desmarcaba de sus colegas españoles, algo que practicaba desde su temprano cuadro *Nena*, que continuó con el *Testamento* y que culminó con la *Lucrecia*.

Pero la factura inacabada, que había sido propia de los pintores románticos como forma de rebelión contra el academicismo, también lo fue en algunos pintores del *juste milieu*, que la emplearon, precisamente, en los temas académicos, como hemos visto al principio de este capítulo, y lo fue en los pintores impresionistas.²⁵⁶ La misma factura inacabada que practicaba Velázquez y que los pintores realistas franceses, inspirados por él, adaptaron a sus cuadros, ya fueran de asunto español, o de asuntos contemporáneos. Pues bien, la crítica francesa se encontraba ahora con un pintor español, Rosales, que también utilizaba la pincelada suelta en un cuadro de historia, y además recordaba a Velázquez, pero su manera de sentir el arte era más cercana a Delacroix.

Las Exposiciones Universales en Francia

Las Exposiciones Universales fueron auténticos escenarios de propaganda de la grandeza de Francia, que sus gobernantes se esmeraban en montar para impresionar al mundo: en ellas se exhibían, con orgullo, los avances en maquinaria, producto del desarrollo de la industrialización. El arte francés también formaba parte de esa propaganda. La primera que se celebró en París fue en 1855 y la segunda en 1867, momento que coincidió con el máximo esplendor de Napoleón III. Con ellas, Francia se mostraba como una nación poderosa, en el centro de Europa, al tiempo que albergaba en su seno las representaciones artísticas (y no artísticas) de otras naciones.

Las Exposiciones Universales también fueron el escenario de la primacía del eclecticismo que encontró su explicación en el *juste milieu*, que había surgido en la

²⁵⁶ Para Castagnary, por ejemplo, el impresionismo no era un movimiento nuevo sino una variedad del realismo caracterizada por una ejecución abocetada, aquel no acabado que ya practicaban ocasionalmente Corot, Daubigny y Courbet. En la introducción por Guillermo Solana de *El impresionismo: la visión original (1867-1895)*, 1997.

Monarquía de Julio y que continuaba en el Segundo Imperio, ya explicado. El eclecticismo no era otra cosa que un intento de conciliar diversos estilos, una filosofía que rehuía posiciones extremas y que, políticamente, encajaba muy bien con la ideología del gobierno.

De manera que los críticos, acostumbrados a escribir para el Salón sobre los pintores nacionales contemporáneos, se enfrentaban –esta vez– a una muestra internacional, y el eclecticismo les resultó muy útil porque explicaba que cada pueblo tenía sus propias ideas y sus diferentes formas de representarlas. Según ellos, y dado su chovinismo, “del eclecticismo procedía la universalidad, y de la universalidad procedía la superioridad francesa”.²⁵⁷ En 1855, la participación española pasó casi desapercibida; estuvo encabezada por Federico de Madrazo y los pintores de la generación romántica. Para Napoleón III el arte de España e Italia estaban en plena decadencia, reflejo, sin duda, del nulo papel que representaban ambas naciones en el concierto internacional, sobre todo España, industrialmente poco desarrollada con respecto a países como Francia, Gran Bretaña o Alemania. Théophile Gautier afirmaba: “Inglaterra es el individualismo; Bélgica el *savoir faire*; Alemania la idea, y Francia, el eclecticismo.”²⁵⁸ España era, recordemos, aquella nación pintoresca.

Otro gran tema que encontró su eco en las Exposiciones Universales y que recorría Europa era el concepto de civilización, que a su vez iba unido al de progreso: “las Exposiciones Universales, emblema material del siglo en que vivimos, son la fórmula resultante de todo el progreso humano que engrandece a los pueblos”²⁵⁹. En efecto, las naciones mostraban lo mejor de su producción, incluido el arte, aquello que los unía como pueblo y que los caracterizaba. Si en el Salón estaban todos los artistas

²⁵⁷ Jean Paul Bouillon (dir.), “Les premiers essais de synthèse d’une critique de l’art contemporain international”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1987, pág. 56.

²⁵⁸ En Jean Paul Bouillon (dir.), “Les premiers essais de synthèse d’une critique de l’art contemporain international”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1987, pág. 55.

²⁵⁹ José Castro y Serrano, *España en París: Revista de la Exposición Universal de 1867*, 1867, introducción.

Recordemos que en España la teoría del progreso había sido introducida por José María Tubino, tal y como se explica en el primer capítulo.

mezclados, nacionales y extranjeros (aunque la mayoría eran franceses), en la Exposición Universal, los pabellones estaban claramente separados por países.

Las Exposiciones Universales fueron, por tanto, los mayores recintos de exhibición a escala internacional, y para los artistas constituían interesantes lugares de encuentro pues se les daba la oportunidad de tener una panorámica global de lo que ocurría en Europa, con las obras de arte reunidas por naciones.

La Exposición Universal de 1867

El Testamento de Isabel la Católica participó en la Exposición Universal de 1867, tras haberse visto antes en la Internacional de Dublín de 1865 donde gozó de muy buen acogida²⁶⁰, pero fue en Francia donde tuvo más repercusión. La muestra se celebró en el Campo de Marte entre los meses de abril y octubre. Se construyó un inmenso edificio ovalado con siete galerías concéntricas alrededor de un jardín, toda una muestra de la nueva arquitectura de hierro y cristal. Contiguo a este edificio, y dentro del recinto, había cafés, restaurantes, un teatro, era como una pequeña ciudad dentro de la gran ciudad.

Francia, como país anfitrión, tenía el pabellón más grande, donde presentó 1.163 obras de arte, entre las que había cuadros de pintores como el paisajista Rousseau, de los exitosos pintores de género Gérôme y Meissonier, de los académicos Flandrin y

²⁶⁰ En el catálogo, la sección española empezaba así: “Los cuadros españoles son igualmente interesantes tanto por su rareza y por la nobleza de sus graves, tristes y trágicos temas ascéticamente religiosos, como por su propio mérito como pinturas. Muchos vienen del Museo Nacional de Madrid. Nombraremos los siguientes que llaman la atención en el salón central: *El cuerpo de Beatriz Cenci expuesto en el puente de San Angelo*, de Lorenzo Vallés; *El Testamento de Isabel la Católica* de Eduardo Rosales, un cuadro de gran poder y de carácter velazqueño en su factura; *El funeral de santa Cecilia* de Luis de Madrazo; *Tasso retirado en el convento de san Onofre de Roma*, de Gabriel Maureta...” (en *The Illustrated Record and Descriptive Catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*, 1866, pág. 498). Aparte de éstos, otras obras participantes fueron *El cortejo fúnebre de Lope de Vega pasando por delante del convento de las Trinitarias de Madrid*, de Ignacio Llanos; *El viaje de la Virgen y san Juan a Éfeso* de Hernández Amores; *El entierro de san Lorenzo en las catacumbas de Roma* de Alejo Vera; *Monjes mendicantes* de Zamacois; varios paisajes de Martín Rico; *La confesión* de Victor Manzano; *El Descendimiento* de Domingo Valdivieso; *Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos* de Isidoro Lozano; *Toreros antes de la corrida* de Manuel Castellano, etc. Es decir, había no sólo cuadros de historia o religiosos, típicos en este tipo de certámenes, sino también escenas de género y paisajes, como los de Zamacois y Martín Rico.

Cabanel, del retratista Hébert, del pintor de historia Robert-Fleury, y de otros como Adolphe Yvon, Edouard Pils, etc. Al lado de la Exposición, Manet erigió un pabellón con obras suyas (al igual que hizo Courbet en 1855), pues no quiso estar en la sección francesa. Allí expuso un total de 53, entre otras, sus obras más velazqueñas y las de tema español. Pero esta vez ya no provocó el escándalo de dos años atrás, como tampoco ofreció sorpresas el Salón de ese año, dada la competencia de la Exposición Universal.



Manet, *Exposición Universal*, 1867, 108x196 cm, National Gallery de Oslo

El pabellón español, obra del arquitecto De la Gándara, reproducía la fachada del palacio de Monterrey de Salamanca. En él se expuso lo que envió España: 63 obras (de ellas 54 eran cuadros), como *El Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, *El desembarco de los puritanos* de Gisbert, *El Sermón de la Capilla Sixtina* de Palmaroli (cuadro que había participado en la Exposición Nacional de 1867 obteniendo un gran éxito de crítica por el manejo de la perspectiva aérea a la manera del *Testamento*), *El interior de la lonja* de Gonzalvo o *Traslación de San Francisco de Asís* de Benito Mercader. Pero también participaron pintores como Casado del Alisal, Cano, Sanz, y los más jóvenes, Muñoz Degrain y Francisco Domingo, entre otros. Fortuny no participó. En general, se llevaron obras de historia que habían triunfado anteriormente en las Exposiciones Nacionales de Madrid.

Entre otras naciones, Gran Bretaña presentó 366; Baviera, 285; Bélgica 193; Italia, 112, etc.²⁶¹ De manera que, el público y los críticos tenían ocasión de contemplar las distintas escuelas artísticas de Europa, cada una con sus características propias. Y eso significaba que en el pabellón español esperaban encontrar a los herederos de Velázquez y Murillo, en el italiano, a los de Rafael y de Tiziano, y en el holandés a los de Van Dyck. Pero aún admirando el arte de otras naciones, para los críticos franceses la superioridad del arte francés seguía siendo evidente (no sólo en número); tal y como afirmaba, por ejemplo, Louis Auvray, aunque reconocía que naciones como Inglaterra, Italia, “incluso España” habían prosperado mucho desde la última vez.²⁶²

Aproximación a la fortuna crítica de la pintura española

Antes de entrar de lleno en la Exposición Universal veamos qué idea tenían los críticos franceses sobre el arte español, para así comprender mejor los juicios que se hicieron a los cuadros españoles en general y sobre Rosales en particular. La pintura de la primera mitad del siglo XIX les parecía decadente, imitadora de otras escuelas, ya que difícilmente se podía llenar el vacío dejado por Goya (merece la pena destacar, en este sentido, que Charles Yriarte publicó su monografía sobre Goya -con el mismo título- en 1867). Según ellos, esto fue así hasta que aparecieron las Exposiciones Nacionales en España y de nuevo resurgió el genio español. De tal manera lo explicaba Charles Gueullette en *Les peintres espagnols*, un libro aparecido antes de la Exposición Universal de 1867:

“En España, más que en Italia, el renacimiento de las artes puede constatarse desde hace una treintena de años sobre todo. Pintores nuevos han surgido y desde que el gobierno les ha favorecido concediéndoles distinciones y pensiones, creando exposiciones bienales, comprando los cuadros que habían obtenido las recompensas, hasta simples particulares que les han

²⁶¹ A estas naciones europeas, hay que añadir la presencia de Japón que, tras más de 250 años encerrado en sí mismo, se volvía a abrir al mundo en lo que se llamó la Era Meiji. Esto trajo consigo una moda por lo japonés, el japonismo, muy popular, que promovió todo un comercio y a la que muchos artistas sucumbieron, no sólo en la temática, también en cuestiones formales del cuadro, especialmente los impresionistas. Para leer los últimos textos del tema, con respecto a España, ver el catálogo de la exposición: VV.A.A., *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, octubre-febrero 2014.

²⁶² Louis Auvray, *Le Salon de 1867 et les Beaux Arts à l'Exposition Universelle de 1867. Examen comparatif des œuvres d'art de tous les pays*, 1867, pág. 113.

animado en sus esfuerzos, apoyándolos en su lucha, aplaudiendo sus éxitos, cada uno ha crecido en la medida de sus posibilidades.²⁶³

Un arte favorecido y protegido por el Estado, como en Francia, era el único sistema viable posible, de momento.

Otro libro de importancia sobre arte español en Francia fue *Histoire des peintres espagnols*, que formaba parte de *Histoire des peintres de toutes les écoles*, dirigido por Charles Blanc, cuyo volumen dedicado a España fue publicado en 1869 (el primero en 1848)²⁶⁴. Los colaboradores de Blanc, al igual que Gautier y Mérimée, se afanaban en comprender las diferencias entre la escuela española y la francesa (tan distinta ésta a sus ojos y además sumida en la dicotomía clasicismo-romanticismo). Así, analizaban las características que determinaban el arte español de los siglos XVI al XVIII, en función de sus circunstancias históricas, como fueron el sustrato católico, dado que el arte estuvo encadenado al servicio de la Iglesia durante mucho tiempo. De ahí su ascetismo, y de ahí también la ausencia del elemento antiguo porque: “el temor a cometer una irreverencia al expresar el desnudo ha relegado a los pintores españoles al estudio de los trajes y los accesorios, lo que les hace ser grandes coloristas”, concluyendo que “el arte español ignora la belleza ideal”²⁶⁵.

Charles Blanc lo explicaba así:

²⁶³ Charles Gueullette, *Les peintres espagnols*, 1863, pág. 163.

²⁶⁴ Obras anteriores o contemporáneas a ésta eran la de Quilliet, ya citada, lo escrito por Viardot, también mencionado; y de Inglaterra (aunque no se trate el tema de la historiografía de la pintura española en aquel país), hay que incluir el libro de Richard Ford (así mismo citado), y la obra capital de Stirling Maxwell, en tres tomos, *Annals of the Artists of Spain* (1848), al estilo del español *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* (1800) de Ceán Bermúdez.

A estas obras de arte español, hay que añadir las historias de España que escribieron alemanes, franceses e ingleses entre 1831 y 1845: S. A. Dunham, *The History of Spain and Portugal* (1833); A. Pacquin, *Histoire de l'Espagne et du Portugal* (1836); B. Guttenstein, *Geschichte des Spanische Volkes* (1838), por ejemplo. En estas historias que hacían los europeos, España quedaba etiquetada como representación del exotismo y del orientalismo, imagen que venía de Washington Irving, Byron y Victor Hugo, y más tarde de Mérimée y Gautier. Pero esta imagen no era la que los españoles tenían de sí mismos (especialmente la pátina orientalizante no encajaba con su orgullo católico), que se veían más como valientes y justicieros, y sobre todo, como grandes combatientes de los invasores desde los tiempos de Sagunto hasta la Guerra de la Independencia, pasando por la Reconquista, tal y como lo cuenta la *Historia de España* de Modesto Lafuente (1850-1867) y lo reflejaba la pintura de historia. En José Álvarez Junco, *Op. Cit.* 2007, pág. 200.

²⁶⁵ Charles Blanc, William Bürger, Paul Lefort, Paul Mantz et Louis Viardot, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Espagnole*, vol. 4, 1861-1876, pág. 12. Todas las citas sacadas de las fuentes primarias francesas han sido traducidas por la autora de estas páginas.

“En Francia, antes de la formación del museo con el que Taylor y Dauzats enriquecieron el Louvre, la escuela española era completamente ignorada por el público. Algunos escasos aficionados, es verdad, pudieron ver la admirable galería del mariscal Soult, elogiando una escuela tan gloriosa... Pero ese museo se nos escapó. Hoy por hoy, no podemos conocer de verdad a los famosos maestros de Sevilla y de Madrid más que atravesando los Pirineos. Recientemente, la Exposición Universal del Campo de Marte nos ha enseñado que un renacimiento se preparaba en España y que artistas tales como los dos Madrazo, Palmaroli, Rosales y Gonzalvo podían formar el nudo de una escuela futura, digna de traer a la pintura española sus grandes recuerdos.”²⁶⁶

Es decir, los críticos franceses tenían una determinada opinión sobre nuestra escuela del Siglo de Oro, la habían podido ver en la colección del mariscal Soult y en la del rey Luis Felipe, pero ya “se les había escapado”, como se lamentaba Charles Blanc. Una escuela, la de antaño, que les gustaba y que afortunadamente ahora veían recuperada en jóvenes pintores como Rosales o Palmaroli (lo mismo había ocurrido en España en las Exposiciones Nacionales de esos años, cuando los críticos vieron en la generación de Rosales el renacer del arte español). Este conocimiento y esta predisposición hacia el arte español es importante a la hora de juzgar nuestras obras.²⁶⁷

Las críticas al *Testamento de Isabel la Católica*

Los juicios al *Testamento de Isabel la Católica* se enmarcan, pues, dentro de lo que para los franceses fue la feliz recuperación de la escuela española, en la línea de nuestro Siglo de Oro que ellos conocían y añoraban, según acabamos de ver en palabras de Charles Blanc. A este respecto, los hubo más optimistas y más pesimistas. Empecemos por estos últimos:

Maxime du Camp apenas veía rastro de Velázquez y Murillo, en la sección española, si no fuera por Rosales y Palmaroli. Además, el mal gobierno del país, a su juicio,

²⁶⁶ Charles Blanc *et al.*, *Op. Cit.*, 1861-1878, pág. 18.

²⁶⁷ Parece que lo español invadía París aquel año porque el marqués de Salamanca vendía su magnífica colección en la capital francesa, y coincidiendo con la Exposición Universal, la mostró en su hotelito parisién previa a la subasta. Una vez más, *murillos, velazquez y goyas* pudieron ser admirados por los franceses. De manera que, los críticos tuvieron ocasión de comparar a los viejos maestros españoles en la colección del marqués con los pintores contemporáneos en el pabellón español de la Exposición. Con respecto a la colección del marqués ver: Eva M^a Ramos Frendo, “El marqués de Salamanca, un apasionado coleccionista”, artículo online de la Universidad de Málaga, s/f.

ensombrecía a sus artistas (pensemos que el reinado de Isabel II estaba tocando a su fin y que un año después era derrocada por una revolución). Aun así, la Exposición le parecía mejor que la de 1855:

“No convendría hablar, ni siquiera de España, si Palmaroli y Rosales no afirmaran, por sus respectivos cuadros, que la patria de Velázquez y Murillo puede todavía producir algunas obras de arte recomendables... *El sermón en la Capilla Sixtina* del señor Palmaroli es una tela de interior en el que las coloraciones rojas hacen muy buen efecto, que comprometen, sin embargo, dos o tres matices blancos demasiado acusados. En cuanto al cuadro del señor Rosales, *Isabel la Católica dictando su Testamento*, ofrece cualidades serias de ordenación y composición, pero el color es demasiado frío, y el modelo, que delata el abuso de toques planos, deja mucho que desear. Es poco, y las dos telas que acabamos de citar no darán a España un relieve que borre las dolorosas miserias de su gobierno. Sin embargo, aunque sea restringido, esta exposición es superior a la que nos mostraron en 1855.”²⁶⁸

E. Rimmel, por su parte, iba más allá al criticar la escasez de cuadros españoles que, además, eran poco dignos de la escuela de Velázquez y Murillo. No cita a ningún pintor.²⁶⁹

Marius Chaumelin también hacía alusión a “lo bajo que había caído la escuela española, más aún que la italiana”. Admitía, sin embargo, que el cuadro de Rosales “es uno de los más llamativos de la exposición”, y alababa “la composición del cuadro, llena de gravedad, solemne sin énfasis, sabia sin artificio.”²⁷⁰ En general, y aún en aquellos juicios negativos, los críticos franceses destacaron el *Testamento* como el cuadro más llamativo de la exposición española.

Otros, en cambio, ven esperanza en la nueva generación de pintores que han traído la gloria de tiempos pasados, y no son tan pesimistas con la situación política de España.

A. Bonnin lo explicaba así:

“España, todavía una nación dotada de admirables facultades artísticas, había descendido del rango donde la habían llevado maestros incomparables. Sus escuelas existieron siempre, tenían alumnos, pero el gran arte no se revela en medio de la pobreza de un pueblo abandonado a todos los desgarros políticos. Aparte de la inspiración que habita en ellos, los artistas encuentran un apoyo, un impulso en la paz floreciente y la grandeza del país.

²⁶⁸ Maxime du Camp, “Les Beaux-Arts à l’Exposition Universelle”, *Revue de Deux Mondes*, 1867.

²⁶⁹ E. Rimmel, *Souvenirs de l’Exposition Universelle*, 1868.

²⁷⁰ Marius Chaumelin, *L’Art Contemporain*, 1873, págs. 55-56.

Hoy España parece levantarse; una generación nueva de talentos llenos de ardor y de virilidad acaba de producirse... En su exposición uno se encuentra, en efecto, con la marca de una originalidad nacional, reflejo de las grandes escuelas que la han ilustrado... Con la fe de los jóvenes y los incorruptos, abordan con coraje la pintura de historia. Y sus obras tienen todavía esa altura sombría de los viejos maestros.

La energía de la ejecución, su amplitud y expresión severa, y profundamente humana son las enérgicas cualidades que distinguen a algunos de sus pintores. [Estas cualidades] son especialmente sorprendentes en Rosales que ha recibido una primera medalla. Su cuadro *Isabel la Católica dictando su Testamento* es una tela poderosa que no puede temer ninguna rivalidad entre los lienzos históricos expuestos en el Campo de Marte.”²⁷¹

La idea del pueblo que renace y que muestra su mejor cara en la pintura de historia es la misma que había en España, cuando se eligió al *Testamento de Isabel la Católica* como cuadro ejemplar en la Exposición Nacional de Madrid en 1864. En la misma línea de escuela renacida estaba Hippolyte Gautier, destacando, entre los cuadros españoles, el *Testamento de Isabel la Católica*:

“España. Las artes tienen en ese país una vitalidad tenaz que les hace resistir a todas las causas de su decadencia. A menudo parece apagarse, y tal fue el pronóstico de todos los que vieron la Exposición de 1855. Pero han hecho un nuevo esfuerzo para restablecerse de ese desvanecimiento y esta vez reviven a través de los buenos cuadros de Gonzalvo, de Palmaroli, de Sans, de Casado del Alisal, y, sobre todo, de Rosales, una obra maestra en opinión de todos.”²⁷²

A Ernest Chesneau también le parecía el cuadro más importante de la sección española, pero ya no hablaba de los maestros del Siglo de Oro recuperados por los pintores españoles, sino de influencias francesas en la pintura de historia:

“No hay hombre que haya influido más en la pintura contemporánea que Paul Delaroche. Ha sustituido en el arte la historia por la anécdota histórica. Ha ido, así, por delante de las predilecciones de la mayoría en el interés por el asunto. El recibimiento hecho a dicha tentativa por el gran público fue tal, que por toda Europa el mismo principio debía triunfar. Es lo que ha pasado. Y cosa curiosa, vemos la escuela española renaciente adoptar ese medio de éxito fácil. El cuadro más importante de esta escuela está concebido en ese espíritu, que se revela sobre todo, por la habilidad de la ejecución material. Rosales ha sabido, en efecto, añadir al mérito

²⁷¹A. Bonnin, *Études sur l'art contemporain. Les écoles française et étrangère en 1867, 1868*, págs. 61-62.

²⁷² Hippolyte Gautier, *Les curiosités de l'Exposition Universelle de 1867, 1867*.

pintoresco de una firme práctica el de una bella ordenación de composición como certifica su cuadro *Isabel la Católica dictando su Testamento*.²⁷³

Le llamaba la atención que los españoles se hubieran apuntado al éxito fácil de la pintura de historia de tipo anecdótico, que introdujo Delaroche años atrás, ya que en realidad lo que les correspondía era otra cosa, parecía dar a entender. E incluye a Rosales en dicha corriente cuando el pintor español estaba bastante alejado de aquel estilo. Aún así, alaba el cuadro en cuanto a su composición y ejecución.

Paul Mantz empieza diciendo lo mismo que los demás, que los españoles habían perdido su fuste pero que, por fin, lo estaban recuperado. Así mismo considera el cuadro de Rosales el mejor de la exposición española: “la obra no es de una originalidad que atrape, pero gusta por su acento en la coloración, su arreglo sabio, y por la seguridad en una ejecución robusta y sana.”²⁷⁴

Una vez más, Charles Blanc –firme partidario de la pintura de historia que admiraba por igual viniera del país que viniera-, fue el que más elogió a nuestro pintor:

“No hay grandes diferencias entre la escuela francesa de hoy y las pinturas que nos vienen de Italia, España y Portugal. En detrimento de los Alpes y de los Pirineos, los pueblos de raza latina coinciden en la fidelidad a ciertos principios. Cuando miramos el *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, la *Capilla Sixtina* de Palmaroli, *El interior de la lonja* de Gonzalvo, la *Expulsión del duque de Atenas* de Stefano Ussi..., nos sentimos en familia. La cadena de tradiciones no se ha roto.”

[...]

“El jurado internacional ha otorgado una medalla de honor al señor Rosales, y verdaderamente es de justicia, puesto que en él habita la verdadera pintura, sana y de buena calidad. Una cierta frialdad solemne reina en el *Testamento*, cuyo orden tiene grandeza porque es sencillo. Incluso en el momento donde la igualdad les ha sido enseñada por el derecho divino de la muerte, los reyes son condenados a la sequedad de la etiqueta; tienen una agonía ceremoniosa y su muerte parece estar acompañada de una gran formalidad. De ahí la calma y el decoro que rodean a esta reina moribunda, y que dan al cuadro del señor Rosales una dignidad castellana, ahí donde se esperaría quizás un espectáculo más humano y emotivo.”²⁷⁵

²⁷³ Ernest Chesneau, *Les nations rivales dans l'art. De L'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, 1868, págs. 157-158. Michel Chevalier en su *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Rapport du Jury International*, París, 1868, pág. 49, reproduce el mismo párrafo.

²⁷⁴ Paul Mantz, “Les Beaux Arts à l'Exposition Universelle”, *Gazette de Beaux-Arts*, 1867.

²⁷⁵ Charles Blanc, *Op. Cit.*, 1876, págs. 497-498. A Rosales no le dieron, finalmente, la medalla de honor, sino la de oro de primera clase, como enseguida veremos.

Todos coincidieron en destacar las cualidades de virilidad, serenidad, robustez, etc., del cuadro, y que por fin España volvía a resurgir como patria de grandes pintores emulando a aquéllos del Siglo de Oro. Además, los críticos más conservadores, como Charles Blanc, defensores de la pintura de historia, la veían recuperada a través de la escuela española con sus grandes cuadros. Tenían claro cómo debía ser nuestra pintura según la tradición de nuestro país: realista, si no ya religiosa como en el pasado, histórica, además de colorista, solemne, etc., y Rosales cumplía con esas características. En realidad son los mismos atributos que se habían aplicado al *Testamento* en España, repitiéndose su éxito de 1864, que habían colocado a su autor en una posición de máximo prestigio como el adalid de la escuela realista española, felizmente recuperada, y heredero de Velázquez, con un cuadro de lo más patriota.

La moda de lo español en la Exposición Universal

Pero aparte del afán de querer encontrar en los pintores españoles la herencia de los grandes maestros de antaño, como acabamos de ver, estaba también la añoranza del mito hispano. Recordemos que los viajeros románticos iban a España buscando el pintoresquismo de sus gentes y paisajes, los trajes, los bailes, los *toreadores*, los *quixotes*..., y que esta moda del hispanismo romántico perduró durante la década de 1860. Se creían, incluso, los guardianes de lo genuinamente hispano, como le ocurría a Théophile Gautier, que decía, “los bailes españoles sólo existen en París”, tras haber visto bailar un bolero (a su juicio lamentable) en un teatro de Vitoria²⁷⁶.

De manera que a los franceses, aparte de las características propias de nuestra pintura, les gustaba añadir el componente romántico, del drama, la pasión, el sentimiento, atributos que conocían los que habían viajado a nuestro país (y que encontraban pues en

²⁷⁶ Théophile Gautier, *Viaje por España*, 1985, pág. 43.

su busca iban), y los que no, los conocían a través de pintores como Manet o de escritores como Gautier²⁷⁷.

Pues bien, la moda de lo español también caló en la Exposición Universal, como prueba la letra de la canción *Air des folies d’Espagne* que se publicó en ese momento:

“Voilà Casado, Cano, Fierros, Rubio, Rosales, Monso, Casteliano, Rico, Gonzalvo, Valles / Bon! C’est l’Espagne, vite en campagne, qu’on m’accompagne; vers ce cocagne, portons nos pas. / Mai quoi! Pas de guérillas, de poignards, d’escopettes. Helas! Pas de senoras, et pas de castagnettes. / Aux promenades, quoi! pas d’oeillades, quoi! pas d’alcaldes, de sérénades, rien du pays! / *Saint François, Béatrix, François Premier, Suzanne, Sainte Cécile et Daphnis*. / Le sacré, le prophane, la France, le Tyrol, l’Angleterre et l’Allemagne. / Voilà c’est qu’on voit d’espagnol, dans le musée d’Espagne.”²⁷⁸

Es como si expresaran frustración por no haber encontrado esa imagen de lo español, que había degenerado en tópico, en los grandes cuadros de historia. No la encontraron porque en los lienzos de Rosales, Palmaroli o Gonzalvo no había ni castañuelas, ni escopetas, ni claveles; había personajes de la historia o de la religión (Santa Cecilia, Francisco I, etc., que muchos eran franceses, italianos..., tal y como dice la canción). He aquí el contraste entre la imagen de España creada por los franceses, a partir de los viajeros, y la que daban los pintores españoles representantes del sistema oficial con sus grandes cuadros destinados a las Exposiciones Nacionales, imagen que era la que el gobierno quería dar, tal y como hemos visto en el primer capítulo.

²⁷⁷ En esta misma línea nostálgica por el mito hispano, y con decepción, se expresaba George Clairin al llegar a España, en 1868, junto a Henri Regnault y la escultora suiza Adèle d’Affry apodada *Marcello*: “¡Qué alegría la nuestra. Ver la España de Hugo, de Gautier...! España tenía todavía su aire pintoresco, sus trajes. Hoy, las gorras de los ciclistas, con viseras de celuloide, han reemplazado al *sombrero* [en español]... Habríamos sido los últimos en ver la vieja España de otro tiempo”. En Georges Clairin, *Souvenirs d’un peintre*, 1906, capítulo VI.

²⁷⁸ “Ahí están Casado, Cano, Fierros, Rubio, Rosales, Monso, Casteliano, Rico, Gonzalvo, Valles / ¡Bien! Eso es España, rápido, a la campiña, que me acompañen; hacia esa cucaña, llevemos nuestros pasos. / ¡Pero, cómo! No hay guerrillas, ni puñales, ni escopetas. ¡Ay! No hay señoras ni castañuelas. / A los paseos. ¡Cómo! no hay guiños, ¡Cómo! no hay alcaldes ni serenatas, ¡nada del país! / *San Francisco, Beatriz, Francisco Primero, Santa Cecilia y Dafnis*. / Lo sagrado, lo profano, Francia, Tirol, Inglaterra, y Alemania. / Eso es lo que vemos de español en el museo de España. / *Chansons. Exposition Universelle de 1867 par les Membres du Caveau. Mots données*, 1867, págs. 48-50. He preferido dejar la versión francesa de esta canción en el texto, y su traducción en la nota a pie, para que se aprecie la rima en su lengua original.

Sin embargo, los otros pintores españoles, aquellos que vivían en París, se apuntaron a la moda de lo español, conscientes de dicha atracción, y exponían en el Salón de esos años obras típicamente españolas: Luis Ruipérez llevó al Salón de 1861 un cuadro del Quijote; Manuel Ferrán, en el de 1863, cuadros de toreros; Martín Rico presentó temas de El Escorial; Bernardo Ferrándiz, en el del año siguiente, expuso su *Tribunal de las Aguas de Valencia*, etc. Y lo mismo en los salones de 1866, 1867, con Gisbert, León y Escosura, Zamacois... Paul Mantz en su crítica de *La Gazette* de aquel año decía: “Las escenas españolas de Ferrandiz y tantos otros (...) reproducen con un acento de realidad más o menos vivo, costumbres y trajes que todos los días tienden a desaparecer bajo la influencia invasora de la moda parisina”.²⁷⁹



Bernardo Ferrándiz, *El tribunal de las aguas en Valencia*, 1864, Diputación de Valencia

Incluso había pintores franceses que hacían este tipo de cuadritos castizos. Eran los cercanos a Zamacois, como Worms, Vibert, Leloir, pero también Régnault y Gérôme, que habían viajado a España. Worms decía que España ofrecía “los cuadros ya hechos”. Así, Worms y Vibert fueron los más prolijos en estos temas, pintando rondas, tabernas, bandoleros, gitanos, majas, toreros; por su parte, Regnault pintó un *Matador* en 1868 y Gérôme un *Picador* de 1870. Éste no viajó a España hasta 1872, pero antes ya había

²⁷⁹ En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1993, págs. 95 y siguientes.

hecho en su estudio escenas españolas en las que empleaba todo tipo de vestidos que sus amigos hispanos le conseguían.²⁸⁰

Lo que se traduce de todo ello, es que ya están claras las dos líneas del arte español presentes en París en ese momento: la de la pintura de historia (la más frecuente en España y que encabeza Rosales) y que era la mejor considerada por los críticos, y los cuadros de género (muchos de tema español, a la manera de los franceses *tablautins*) que empezaban a abundar en los Salones. Éstos últimos irán ganando la partida; en definitiva, lo que prefería el público francés era la España castiza de majos y toreros, que al final, es la imagen universal que se tiene de nuestro país (hasta hoy).

Dos años después de la Exposición Universal, todavía se tenía la idea de una España pintoresca y legendaria, pero se distinguía a los nuevos artistas que, como Rosales, daban una imagen más seria. El tema político sigue considerándose relacionado con la mejor o peor fortuna del arte (Isabel II había sido derrocada del trono español):

“Si hay un país poético y pomposo por excelencia, donde le es posible a la historia encontrar asuntos, novelas, poemas, dramas, es España... Los nuevos artistas españoles son más patriotas. Eduardo Rosales ha retratado a *Isabel la Católica dictando su testamento*... España ha tenido el pasado, no tiene el presente porque las revoluciones exilian las artes, pero las revoluciones pasan y las artes exiliadas volverán a consolar los palacios abandonados.”²⁸¹

Los premios en la Exposición Universal

A pesar de que España había contado con menos cuadros que otros países, proporcionalmente ganó más premios: la primera medalla de oro para el *Testamento* de Rosales (única medalla de oro votada por unanimidad, dotada con 800 francos); la segunda para el *Sermón en la Capilla Sixtina* de Palmaroli (a la misma altura que los franceses Hebert, Corot, Yvon... que también ganaron segundas medallas); y dos de tercera para el *Desembarco de los puritanos* de Gisbert y *La lonja de Valencia* de Gonzalvo.

²⁸⁰ Mikel Lertxundi, “El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)”, en VV.AA., *Zamacois, Fortuny, Meissonier*, octubre 2006-enero 2007, pág. 70.

²⁸¹ Charles Coligny, “L’art contemporain en Espagne. Artistes espagnols sous le règne d’Isabelle II”, *L’Artiste*, abril-junio de 1869.

Martín Rico escribió a Rosales a principios de abril de 1867 para darle la primicia, así como para contarle su impresión sobre el resto de cuadros:

“Querido Eduardo, te escribo sin saber si estás en Roma para darte la noticia de que es casi seguro que tendrás una medalla en la Exposición de ésta y probablemente será la única que se dará a España según he oído en los altos círculos de nuestro atelier. Al mismo tiempo, para decirte que en el cuadro que haces no te desvíes un punto del camino que éste tiene en la exposición, hace muy bien, hace mejor que en Madrid. Desearíamos saber Raimundo y yo si vienes aunque no sea más que a dar un vistazo, así como si tienes tu cuadro muy adelantado, y creo que lo que debes de hacer es mandarlo aquí para el año que viene a la exposición anual. De la Universal te diré que la Francia está en primera línea, porque tiene algunos cuadros, en género sobre todo, magníficos. Meissonier, Breton, Daubigny están de primera fuerza, y muchos otros que no son tan buenos lo son también. Después tenemos en la sección de Inglaterra algunos muy buenos y muy raros. La Italia también tiene algunos buenos, uno que probablemente conocerás son unos monaguillos en una sacristía con un *sochantre* que toca el violín, que está firmado M. B. o al revés, B. M. Palissi también muy bien, y el otro cuadro de no sé quién porque no está en el catálogo que es el *Dante leyendo delante de dos damas*, también hace muy bien. Vannutelli no tiene nada, Faruffini tiene el mismo del año pasado en lo ordinario, que ya creo que conoces. En Bélgica Stevens y Leys son los amos. Los demás regulares. Gale no ha expuesto. Pauwles no está tan bien como en Londres. En la Prusia que es la más fuerte que se ha presentado de la Alemania, están los cuadros de Knauss que ya sabes son muy bonitos y algunas batallas que son buenos. En España te diré que ya conoces el de Gisbert que son los Puritanos, el de Vera no nos ha chocado gran cosa, es tan antiguo el pintar así, y han pintado ya tantos de ese modo, en fin, no choca. De Agrasot creo que es una niña con una cabra que es un bonito pedazo de pintura. Del de Casado no te hablo porque ya te habrán dicho otros todo lo flojo que es. Gonzalvo, hacen muy bien sus dos interiores y creo que es todo porque de los Canos, Sans y otros no hay qué decir...²⁸²

Días después, Martín Rico le daba cuenta de los premios:

Querido Eduardo, ya que sabes la masa de la noticia, te escribiré los detalles, por supuesto, todo lo que te escribí antes y ahora, es oficial, porque Murillo que será el encargado por España, venía al atelier todos los días y nos informaba de todo.

Te han faltado cuatro votos para la gran medalla de honor, y saliste con Kaulbach iguales, pero los unos por tirar sus naciones y otros por sus amigos, unos fueron ganando votos y otros perdiendo como es natural, y al fin se presentó un tercero en discordia que es Ussi, el italiano que ya conoces y que al principio no tuvo votos y últimamente viendo en las votaciones que nadie cejaba de su opinión se fueron adhiriendo a este que al fin se llevó la medalla y después los franceses decían que era una lástima, que todos estaban en dártela a ti y que por querer sostener su opinión se la había llevado el que menos esperaban. De todas maneras, puedes tener el consuelo de que es como si la hubieras tenido. Después se votaron las primeras medallas y has sido tú el primero por unanimidad, que creo sólo tú y Meissonier la habéis logrado así. Las medallas de honor están particularmente en Francia muy mal dadas; son Meissonier bien, Cabanel mal, Gérôme mediano, Rousseau muy mal. Extranjeros: Kaulbach, Leys, Ussi y Knauss. Estas son las de honor, ahora las primeras: la tuya como te tengo dicho fue la primera; y después Daubigny, Pils, Breton, y otros muchos que no nos acordamos, y te mandaré la lista cuando la haya. Segundas: Bonnat, Palmaroli, Hébert, Brion, etc. Terceras: no me acuerdo más

²⁸² En Javier Barón, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2012-2013, pág. 282.

que de las que naturalmente interesan, que son Gisbert y Gonzalvo. En España no ha habido más que las cuatro que te apunto.

Para junio o julio se dan con gran música y acontecimientos. Si estás aquí, la recibirás de manos del Emperador. Ya he prestado tu fotografía para que hagan un grabado de tu cuadro, por supuesto, no creas que es de ti, pues estás tan delgado que a nadie hubiera gustado y no hubieras tenido ni medalla.

Dice Raimundo y digo yo que nos mandes cuatro garabatos hechos con la pluma que escribes para saber cómo es la composición de tu cuadro, ya se te abonará lo que sea.

...Te advierto por si no lo sabes que la medalla que te darán cuando vengas, vale ochocientos francos. Quitando el valor de una copa de aguardiente que tienes que pagarnos por las noticias.

... Te advierto para lo que te pueda servir que al jurado le ha gustado mucho tu cuadro, y que el defecto que algunos le han puesto es tener algunas cosas poco hechas, como por ejemplo, las manos del rey, y ha habido uno del jurado alemán que le dijo a Murillo que en la memoria que escribía decía que era el mejor cuadro de historia que se había presentado, y que también encontraba como los otros, algún trozo demasiado dejado. Te lo digo por si crees que esto tiene alguna importancia para lo que estás haciendo, lo aproveches.²⁸³

Nuevamente, vemos aflorar el asunto del no acabado en relación al *Testamento de Isabel la Católica*, en opinión del jurado alemán, que no encuentra muy acertado; el propio Martín Rico corrobora dicha opinión y aconseja a Rosales retractarse. Es decir, el aspecto “poco hecho” en un cuadro de historia no se encajaba bien, pero Rosales hizo caso omiso de estos consejos, porque si en este momento el susodicho no acabado aparecía en ciertas partes del lienzo, en la *Muerte de Lucrecia* dominó toda la tela, con la consiguiente sorpresa para los críticos y para sus amigos, como tendremos ocasión de ver. En la anterior carta, con respecto a su nuevo cuadro, Martín Rico le decía que “no se desviase del camino que éste [*El Testamento*] tiene”; o sea, que siguiese con la historia de España, parecía dar a entender. Pero Rosales ya lo había decidido y su nuevo cuadro fue sobre la antigua Roma, que así mismo sorprendió a muchos.

En cuanto a las medallas de honor, en efecto, las francesas recayeron sobre Cabanel, Gérôme, Meissonier y Rousseau, que no eran representantes de la gran pintura en el sentido académico, a excepción de Cabanel, ya que Rousseau era paisajista, y Gérôme y Meissonnier pintores de género. Ante el retroceso del gran género Charles Blanc se lamentaba, comparando la situación entre la Exposición Universal de 1855 y la de 1867:

“La escuela francesa, aún superior a todas las otras, revela en nuestros días una tendencia muy marcada a abandonar la gran pintura... La tendencia de nuestra escuela a preferir el arte anecdótico, familiar y puramente descriptivo, es algo que hemos señalado hace tiempo... Lo

²⁸³ En Javier Barón, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2012-2013, pág. 282.

hemos visto claramente hoy: doce años han sido suficientes para desinteresarnos por la gran pintura, y para hacernos perder el gusto por aquéllos que serían capaces de hacerla, aquéllos que serían los más dignos de sentir la belleza. Los hombres que abrieron la lista de las medallas de honor, en 1855, se llamaban Ingres, Delacroix, Vernet. Lo que expusieron eran cuadros de historia, retratos soberbios, decoraciones ilustres. Hoy las medallas de honor han sido otorgadas a cuatro pintores excelentes, sin duda, pero sólo uno de ellos, Cabanel, se relaciona con la alta tradición representada, hace cuatro años, por Ingres.”²⁸⁴

En efecto, en la Exposición Universal de 1855, Ingres tenía una sala dedicada a él con más de 40 cuadros, Delacroix la suya, con 35, mientras que Corot, Millet o Daumier no llegaban a 10 obras cada uno. Courbet expuso las suyas en un pabellón aparte, al que llamó Realismo, ante el rechazo de dos de sus cuadros por parte del jurado, como se ha contado. Lo que dominaba entonces era la gran pintura y artistas como Cabanel, triunfaban. Doce años después, en la Exposición de 1867, el panorama había cambiado, y lo que ganaba terreno era la pintura anecdótica, como decía Charles Blanc.

En cuanto a las medallas de honor para los extranjeros, sí se adjudicaron –en cambio- a pintores de historia, los alemanes, Kaulbach y Knauss, el belga Leys, y la cuarta se la disputó España e Italia. La cosa fue así. Tras dos votaciones donde empató el jurado internacional, finalmente fue otorgada al pintor florentino Stefano Ussi y su cuadro *La expulsión del duque de Atenas*, en vez de al *Testamento*, aduciéndose que cómo iba a dejarse sin el máximo galardón a Italia, “la gloriosa tierra del arte” (mucho tuvo que ver en la última ronda la opinión del pintor Domenico Morelli, miembro del jurado y muy influyente entonces). Razones espurias, en las que no faltaron tampoco motivaciones políticas en un momento de exaltación nacionalista vivido por Italia a causa de su unificación y que, sin embargo, Rosales aceptó dignamente. Pero, por lo que hemos leído en la carta de Martín Rico, el cuadro favorito del jurado para llevarse la cuarta medalla de honor, era el *Testamento*. Lo que deducimos de esto, es que el jurado quiso premiar a pintores de historia extranjeros de países donde todavía perduraba con fuerza dicho género, ya que, en Francia, había perdido todo predicamento.

²⁸⁴ Charles Blanc, *Op. Cit.*, 1876, pág. 415.



Stefano Ussi, *La expulsión del duque de Atenas*, 1861, 141 x 207 cm, Galería de Arte Moderno de Florencia

El no haber recibido la medalla de honor, finalmente tuvo su contrapartida en Rosales, porque el 29 de junio de 1867 Napoleón III le otorgó la cruz de Caballero de la Legión de Honor. Según explica Francisco Pompey en su texto sobre Rosales, el pintor valenciano Francisco Domingo le contó que fue la emperatriz Eugenia de Montijo quien pidió a su marido que concediese a Rosales la mercedida medalla.²⁸⁵ El pintor madrileño se sintió siempre muy orgulloso de esta distinción que, en aquella época de imperialismo, era muy estimada. Así lo recuerda Martín Rico en boca del propio Rosales: “Estoy muy contento con la cruz, porque la medalla no me la puedo poner en el ojal, y ésta sí.”²⁸⁶ De esta manera, la llevó siempre prendida en la solapa de su levita, y con ironía decía: “Ésta es mi regia pincelada de bermellón”, aludiendo, quizá, a la Cruz de Santiago otorgada por Felipe IV a Velázquez, con la que el maestro sevillano se autorretrató.²⁸⁷

A primeros de julio de 1867 Rosales pudo viajar a París, hubiera querido hacerlo antes (en mayo, según le explica por carta a Martín Rico) pero una nueva crisis de su

²⁸⁵ Francisco Pompey, *Op. Cit.*, 1953, pág. 25.

²⁸⁶ En Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 44.

²⁸⁷ En Francisco Pompey, *Op. Cit.*, 1953, pág. 26.

tuberculosis se lo había impedido ²⁸⁸. Por fin visitó la Exposición, y después de quince días emprendió su marcha a Panticosa.²⁸⁹ En cuanto a la muestra, estas fueron sus impresiones contadas meses después a Gabriel Maureta, desde Roma, el 6 de diciembre: “... lo más interesante para mí... los cuadros de Meissonnier, de éste no vi más que la *Retirada*, que es una verdadera joyita, los de Leys, de los que quedé enamorado, algunos de Gérôme, que no me gustaron absolutamente nada, de Williams, de Faruffini, de Bonnat, etc., el cartón de Kaulbach...”²⁹⁰



Meissonnier, *Retirada de Rusia*, 1864, 515x765 cm, Museo del Louvre

Del realista Léon Bonnat ya hemos hablado. Con respecto al cuadro de Meissonnier *Retirada de Rusia*, fue muy célebre entre los artistas; años después José Benlliure, en sus recuerdos de Roma, lo explicaba así:

“Se hablaba de las obras de Meissonnier, de los medios que se había valido para pintar su famosa *Retirada de Rusia*. En la que, para dar toda la verdad y realismo posible a su pintura, había

²⁸⁸ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 130.

²⁸⁹ Así lo relata Martín Rico: “Vista la Exposición y recogido su diploma, se decidió Rosales a marcharse a Panticosa adonde iba todos los años; me habló también del paisaje de los Pirineos por aquella parte, que me decidí a acompañarlo hasta Gabas que es el último pueblecito de Francia”. En Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 58. El día 18 de julio de 1867 está en Panticosa, según la cronología del catálogo razonado (Jose Luis Díez, *Op. Cit.*, 2007, pág. 868).

²⁹⁰ En Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1973, pág. 29.

hecho pasar sobre un gran campo nevado escuadrones de caballería, baterías de cañones y regimientos de infantería. Era el maestro que más se admiraba en aquellos tiempos.”²⁹¹

En cuanto a Federico Faruffini (1833-1869), era un pintor tardoromántico lombardo que hacía pintura de historia de tipo anecdótico, al cual Rosales conocía seguramente de Roma. En el Salón de 1866 había presentado un cuadro sobre *Carlos V* y otro sobre *Borgia y Machiavello*, con el que obtuvo la medalla de oro; éste último es el que fue a la Exposición Universal, así mismo premiado (hoy en paradero desconocido). De él también habla José Benlliure en sus *Recuerdos de Arte*, así como de otros pintores italianos activos en Roma en aquellos años que serán tratados en el capítulo de Italia:

“Por entonces murieron dos artistas muy jóvenes de gran talento, Bernardo Celentano, que aspiraba a la creación de la escuela de la verdad, y Faruffini, que dejó cuadros pintados con sobriedad y con decididas tendencias de innovador. Pero el que descollaba ya sobre todos era el maestro Morelli, muy amigo, además y admirador de la pintura española.”²⁹²

El otro pintor mencionado en su carta a Gabriel Maureta es Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), un veterano de la corte de Luis I de Baviera, a quien Rosales conocía por haber visto sus cuadros en la Exposición de Florencia de 1861. Por su parte, los del belga Henri Leys (1815-1869), aunque había sido un reputado pintor de historia, había evolucionado hacia la pintura de género igual que tantos otros. Esto nos hace ver que Rosales se empieza a interesar por algunos pintores de historia que estaban derivando hacia la pintura de anécdota histórica, como era el caso de Faruffini (o el de Vannutelli en el Salón de 1865, por quien también le había preguntado a Martín Rico en aquella ocasión). Y por Meissonier, que parece gustarle especialmente.

Rosales también le comenta a Gabriel Maureta que los cuadros de Gérôme no le gustan nada. Sin embargo, es curioso que años más tarde, con motivo de la Exposición Nacional de 1871 en Madrid donde Rosales presentó *La muerte de Lucrecia*, el crítico Navarro Reig escribiese en la *Revista de España*, en noviembre de 1871: “Respecto a la

²⁹¹ José Benlliure, *Op. Cit.*, marzo de 1916.

²⁹² José Benlliure, *Op. Cit.*, marzo de 1916. Con “escuela de la verdad” se refiere a escuela del *vero* o verdadero, es decir, realista (ver nota 119). Como veremos en el capítulo de Italia, el estilo de Celentano tenía bastante que ver con el de Rosales.

originalidad de la concepción diremos que el Sr. Rosales no debe desconocer el cuadro de Gérôme titulado *Desafío después del baile*, y debiera haber huido por completo de combinar una agrupación que nos ha recordado la del grupo principal del cuadro a que nos referimos.”²⁹³ Este cuadro de Gérôme de 1859, también conocido como *Duelo después de la Mascarada*, a raíz de su éxito en el Salón fue de los más reproducidos en forma de grabado, y Goupil lo hizo fotografiar presentando la prueba en la Exposición Universal de 1867.²⁹⁴ De manera que es posible que Rosales, aunque no le gustara el estilo de Gérôme, pudiera inspirarle la colocación de las figuras del cuadro a la hora de componer la *Lucrecia* (hay dibujos anteriores a 1867 que presentan otra composición), que bien pudo haber visto a través de los grabados primero y la fotografía después porque en abril de 1867 ya tenía el cuadro a medio hacer con el grupo del padre y el marido sosteniendo a Lucrecia moribunda en sus brazos.



Jean-Léon Gérôme, *Desafío después del baile*, 1859, 50x72 cm, Museo Condé de Chantilly

Para cerrar los éxitos de Rosales cosechados en París, la Academia de Bellas Artes de Francia le hizo corresponsal de pintura, como recuerda Pierre Larousse en su enciclopedia aparecida estos años: “Esta pintura, la más importante de cuantas España

²⁹³ Navarro Reig, *Revista de España*, noviembre de 1871, núm. 23.

²⁹⁴ VV.AA., *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, octubre-décembre 2010, pág. 120.

envió a la gran Exposición de 1867, atrajo la atención de la Academia francesa de Bellas Artes, quien pronto dio a su autor el título de miembro correspondiente.”²⁹⁵ En efecto, la noticia fue dada en París el 17 de julio de 1867: “Los candidatos que la sección de Pintura ha presentado a la Academia de Bellas Artes en París, para cubrir una plaza vacante entre los corresponsales pintores, son: Primero, M. Leys de Amberes; segundo, señor Podesti de Roma; tercero, M. Deyer de Dusseldorf. La Academia ha añadido los nombres de los señores Herbert de Londres, y Rosales de Madrid.”²⁹⁶ Este hecho tiene su importancia, pues supone el reconocimiento de Rosales por parte de una institución tan poderosa como la Academia de Francia, lo que significa que fue conocido y quién sabe si influyó en los pintores franceses adscritos a dicha Academia (tanto en París como en Roma), al menos durante los años que duró la fama del artista madrileño o el tiempo que perduró el prestigio de la pintura de historia en Francia.

La prensa madrileña recogió la noticia de la participación española en la Exposición Universal de París desde abril de 1867, como *España en París, Revista de Bellas Artes y Arqueología* o *El Siglo Ilustrado*, entre otras²⁹⁷. Todas dan la lista de las obras más destacadas, hablan en general del poco espacio concedido a España para la colocación de los cuadros, y coinciden en que el *Testamento* fue el cuadro más llamativo y la injusticia que se cometió al no concedérsele la medalla de honor cuando era el favorito.

En España, donde todavía no había un mercado artístico como el francés pues el arte seguía dependiendo del gobierno, el cual favorecía la pintura de historia, la crítica era tan conservadora como la sociedad. Por ejemplo, Benito Pérez Galdós, en su juicio a la Exposición Universal, observando el retroceso que estaba ya viviendo el gran género en Francia ante la nueva pintura, decía: “hoy se observa que en las exposiciones anuales del Palacio de Industria, son rarísimas las grandes telas de asuntos sagrados o

²⁹⁵ Pierre Larousse (dir.), *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, 1866-1876, t. 21, pág. 1.380.

²⁹⁶ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 101.

²⁹⁷ Uno de ellos lo cuenta así: “Nuestro joven compatriota, el joven sr. Rosales disputó en el jurado con su conocido lienzo otro de los grandes premios del concurso, siendo vencido por escasa mayoría, y habiendo obtenido en cambio el único primer premio dado por unanimidad: una condecoración y un puesto en la Academia de Bellas Artes de Francia. La obra a la que aludimos es simpática a los ojos del público y de la crítica, y ha caracterizado quizá como ninguna otra, la escuela española en París”. En José Castro y Serrano, *Op. Cit.*, 1867, pág. 118.

históricos... Hoy prevalece el género que podríamos llamar menudo... Para buscar cuadros que compitan con *El Testamento de Isabel la Católica* o *Los Puritanos* es preciso irlos a buscar a la colección de Baviera o de Bélgica, a Leys o a Kaulbach.”²⁹⁸

C. ROSALES DESPUÉS DE PASAR POR PARÍS

Primeras impresiones

Llegados a este punto conviene retroceder unos años para hablar de las primeras impresiones de pintores franceses causadas en Rosales, pues la primera vez que marchó a Francia fue en 1857. Se trata de dos maestros de la generación anterior: Léon Cogniet y Paul Delaroche, cuyos cuadros vio durante el viaje a Roma emprendido por él junto a Vicente Palmaroli y Luis Álvarez, para continuar sus estudios de Bellas Artes.

En Burdeos visitaron el museo de Bellas Artes. Allí tuvieron ocasión de contemplar el cuadro *La hija de Tintoretto en su lecho de muerte* de Léon Cogniet, pintor muy valorado entonces que había tenido un gran éxito en el Salón de 1843 precisamente con este lienzo. Rosales escribió en su diario el 25 de agosto: “Hago voto formal de pintar un cuadro, aunque me muera de hambre”.²⁹⁹ Este dato lo recogen todos los biógrafos del pintor y lo citan como antecedente del *Testamento de Isabel la Católica*.

²⁹⁸ En William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en “La Nación” (1865-1866, 1868)*, 1972, pág. 416. Aunque en ocasiones era crítico con el género: “la pintura de historia prevalece sobre todos los demás géneros, y entre los asuntos escogidos por los artistas descuellan siempre los más patéticos y terribles” (en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, edición de José Carlos Mainer, 2004, pág. 685).

²⁹⁹ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 52. “Pintar un cuadro” significaba pintar una obra original, pues hasta entonces, lo que hacían los jóvenes aspirantes a pintores eran copias en la Escuela de Bellas Artes.



Léon Cogniet, *La hija de Tintoretto en su lecho de muerte*, 1843, 143x163 cm, Museo de Bellas Artes de Burdeos

Era la primera vez que el pintor viajaba a Francia y que entraba en uno de sus museos; siendo joven y en la excitación del viaje, es lógico que le impresionara la visión de aquella obra y que le dieran ganas a él también de pintar un cuadro importante. Hay que añadir, y en esto convengo con Xavier de Salas, que Rosales era especialmente afín a los temas mortuorios y femeninos³⁰⁰. Si lo pensamos, sus dos grandes cuadros tratan sobre ello: Isabel la Católica moribunda y Lucrecia recién suicidada (también pintó a Ofelia ahogada en el río y a su propia hija, coronada con flores, que falleció con apenas dos años; y hay otro dibujo, *Retrato mortuario de una mujer joven*, así mismo recogido en el catálogo razonado de sus dibujos³⁰¹), temas que encajan muy bien en su sensibilidad romántica. Además, la muerte le rondó desde muy temprana edad a causa de su tuberculosis y vio a sus padres morir siendo él muy joven (en su diario explica cómo fue amortajado el padre).

Por lo tanto, lo que más le pudo llamar la atención del cuadro de Cogniet es la visión de la joven moribunda, y dicha imagen quedó en su memoria, porque, en efecto, su primer cuadro importante, *El Testamento de Isabel la Católica*, también trató el tema de una

³⁰⁰ Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1952-1953. Explica Salas que, en un album que posee del pintor, está apuntada una lista de temas que relacionan la muerte con la belleza femenina malograda.

³⁰¹ Este tema lo amplió en el capítulo de Italia.

moribunda en su lecho de muerte. Por otro lado, ni formal ni estilísticamente el cuadro de Rosales y el de Cogniet se parecen.

Dos días más tarde, desde Burdeos fueron a Nîmes, donde también visitaron el museo. El 27 de agosto de 1857 Rosales escribía en su diario: “A la una de la tarde, vi en la linda ciudad de Nîmes el hermoso cuadro de Paul Delaroche, *Cromwell mirando el cadáver de Carlos I*”³⁰². Nuevamente le impresiona la visión de una obra (fechada en 1837) cuyo tema es la contemplación de la muerte, ya que por lo demás es un cuadro que no podríamos contar entre los mejores de Delaroche³⁰³. Tampoco su técnica ni su estilo tienen que ver con el de Rosales, además el pintor francés tiene un excesivo toque melodramático del que el español carece. Hay que tener en cuenta que Delaroche y Cogniet (contemporáneos de Delacroix) eran dos artistas de éxito, cuya fama había llegado a España (Federico de Madrazo, maestro de Rosales y sus compañeros, seguramente les habló de ellos en la Escuela), por lo que nuestros jóvenes pintores ya tenían referencias acerca de su obra.



Paul Delaroche, *Cromwell mirando el cadáver de Carlos I*, 1837, Museo de Bellas Artes de Nîmes

³⁰² En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 53.

³⁰³ Théophile Gautier describía este cuadro de Delaroche como “ese par de botas que miran una caja de violonchelo” (*La Presse*, 10 de marzo de 1837). En Léon Rosenthal, *Op. Cit.*, 1914, pág. 212.

Segundas impresiones. Los cuadros de pequeño formato

Después de esta primera incursión en suelo francés, pasaron siete años hasta que, por fin, Rosales conoció París, viajando allí en dos ocasiones, como hemos visto en páginas anteriores. Todo lo que vio en el Salón de 1865 y en la Exposición de 1867, sin duda, influyó en su forma de pintar, o, al menos, lo asimiló. Los cuadros de Manet, de Courbet, al lado de los de Gérôme, Meissonier, Couture, pero también los de Puvis de Chavannes y los de Moreau, los viejos maestros como Delacroix e Ingres, y tantos otros, de los que hemos ido hablando a lo largo de este capítulo, pasaron ante sus ojos. Además, su interés por estar al tanto de las cosas, le llevaba a preguntar a sus amigos por este o aquel pintor, según se lee en sus cartas. Es decir, cuando volvió a Roma, tenía una visión más amplia de la situación artística de aquellos años.

Así, por ejemplo, el lienzo de Thomas Couture *Los romanos de la decadencia* (al que hemos hecho referencia) pudo influirle a la hora de hacer un cuadro de asunto romano, *La muerte de Lucrecia*, tal y como lo explica Xavier de Salas: "... pintura que fue admirada por Rosales cuando la vio en París. Sus cartas inéditas dan fe."³⁰⁴ Aunque más tuvo que ver el hecho de vivir en Italia y estar en contacto con la temática clásica. O acaso, como apunta Calvo Serraller, "el modo *accesible* con que estos pintores del *justo medio* concebían la representación de las escenas históricas tiene, sin duda, mucha relación con las maneras de Rosales..."³⁰⁵

En ese primer viaje a París en 1865, recordemos que la ciudad le pareció demasiado ruidosa, y los pintores nuevos que vio en el Salón no le gustaron pues prefería a los generaciones anteriores como Delacroix o Ingres. Más que dedicarse a atender los estímulos de la capital francesa o su nueva pintura, todo su esfuerzo estaba ya encaminado hacia su próximo cuadro de historia: varios temas y personajes le rondaban la cabeza y en cuanto volvió a Roma empezó a pintar la *Muerte de Lucrecia*.

³⁰⁴ Xavier Salas, "La pintura de Rosales", en *Goya*, sept.-oct. de 1971, pág. 75. Estas cartas inéditas a las que se refiere, seguramente forman parte de las que Carlota Rosales le vendió al final de la década de 1940, y a las que hago mención al hablar del proceso creativo del *Testamento de Isabel la Católica*. En efecto, esa carta donde Rosales contaría lo del cuadro de Couture no aparece en la transcripción que hizo Juan Chacón en 1924, con lo cual estaría dentro del grupo de cartas que nunca se publicó. Desgraciadamente esas cartas desaparecieron, después de Salas.

³⁰⁵ Francisco Calvo Serraller, *Op. Cit.*, 1990, pág. 54.

Sin embargo, en aquel Salón vio mucho y muy mezclado, lo mismo que en su siguiente viaje, en julio de 1867, con motivo de la Exposición Universal: los viejos maestros al lado de los nuevos, y la pintura de historia junto a los cuadros de asunto; en definitiva, las obras de género estaban por todas partes, no podía ignorarlas (también estaban en Roma). Aunque su estilo fuera el del “gran arte”, lo cierto es que en 1869 empezó a pintar obras de menor tamaño, como *Juan de Austria presentado a Carlos V en Yuste* (76x123 cm). Además una cosa era presentar un gran cuadro para una exposición nacional o internacional, como había hecho con el *Testamento* y pensaba hacer con la *Lucrecia*, y otra pintar por encargo un cuadro de gabinete para el duque de Bailén, como fue el caso. Rosales sabía que el formato pequeño se vendía bien, por lo tanto emprendió con esta obra un género que dominaba pero en menor proporción.

Es un cuadro con personajes históricos que no trata un tema trascendente, sino familiar, pues describe la presentación del hijo natural de Carlos V, Juan de Austria, a su padre. Hay también un perro a los pies del viejo emperador, como hacía Delaroche (que incluía un perro hasta en las escenas más dramáticas), como, por ejemplo, en *Los hijos de Eduardo IV* (1830)³⁰⁶. En el caso de Rosales, la escena no está centrada, sino que los personajes se reparten a ambos lados del lienzo. Eso sí, su técnica es la de siempre, de tal manera que la sensación de monumentalidad es la misma que desprenden sus grandes cuadros de historia.

³⁰⁶ Otras influencias de Delaroche las recoge José Luis Díez en su ficha del cuadro en el catálogo de la exposición: VV.AA., *El siglo XIX en el Prado*, octubre-abril 2008, pág. 216.



Eduardo Rosales, *Juan de Austria presentado a Carlos V en Yuste*, 1870, 76x123 cm, Museo del Prado

Un caso parecido es el de *Hamlet y Ofelia* de 1871 (70x106 cm), que no representa al protagonista en su célebre monólogo, sino en un momento en que –producto de su locura- reprende injustamente a la desdichada Ofelia, según está narrado en la escena primera del acto tercero (por cierto, el que posó para el personaje de Hamlet fue Fortuny). Polonio y Claudio lo contemplan desde un lado y de nuevo hay un perro que también atrae nuestra atención. Pero una vez más la técnica es la inconfundible de Rosales, con su pincelada amplia y estructurada, y en ocasiones, abocetada. Es decir, su forma de pintar era la misma se tratase de un cuadro grande o de uno pequeño, no hay visos en estas obras de un tipo de pincelada preciosista o detallista como era lo propio en un cuadro de gabinete.



Rosales, *Hamlet y Ofelia*, 1871, 70x106 cm, paradero desconocido

Habría que añadir otro cuadrillo de 1870, *Visita al estudio de un pintor del siglo XVI* (26x35 cm) que perteneció a la duquesa de Bailén, de parecidas características³⁰⁷. Igualmente pequeño es otro lienzo que por estas fechas pintó, *Primeros pasos* (22x32 cm) de 1871, donde ya no describe un tema histórico, sino contemporáneo, pues se trata de una madre que atiende a su hija cuando empieza a andar (seguramente la hija del pintor). Es decir, Rosales, con estas incursiones puntuales en la pintura de asunto y de anécdota histórica, se estaba midiendo con un género que entonces gozaba de éxito y que practicaban muchos de sus amigos y conocidos españoles, italianos y franceses (recordemos que Meissonier le gustaba bastante), adaptando su estilo a proporciones menores.

Su intento de introducción en el mercado artístico

Su intento de introducción en el mercado artístico, que demandaba este tipo de género, sin embargo, no tuvo éxito. Ocurrió así: Rosales se encontró con su joven amigo el pintor Eduardo Zamacois en París, en julio de 1867, cuando fue a visitar la Exposición Universal, y le animó para que emprendiera el viaje a Roma, que él se encargaría de buscarle alojamiento. En diciembre de ese año escribía a Martín Rico, desde Roma, para

³⁰⁷ Recogido en el catálogo razonado de sus dibujos de 2007, pág. 706. Una imagen del mismo apareció en *La Ilustración Española y Americana*, el 13 de junio de 1870.

que animara a Zamacois: "... dile que le estoy esperando, que tendré cuantas habitaciones quiera y con cuantas condiciones desee, porque este año no hay aquí un alma, y está toda la ciudad desalquilada".³⁰⁸ Zamacois fue, pues, a Roma y en seguida formó parte de la colonia de españoles: Fortuny le dejó su taller mientras él estaba fuera y allí recibió la visita de muchos pintores, sobre todo franceses que ya conocía de París, como Regnault, por ejemplo. Zamacois tenía muy buenas relaciones comerciales, pues trabajaba en París para Goupil y para el marchante americano William H. Stewart.³⁰⁹ Por su parte, Rosales, al volver a Roma tras París, en noviembre de 1867 (entre medias pasó unos meses en España, el verano en Panticosa), disfrutaba de su éxito, y todo el mundo le agasajaba³¹⁰. En marzo de 1868, Rosales y Zamacois hicieron un pequeño viaje a Nápoles y Pompeya, donde permanecieron dos semanas pintando.³¹¹

Stewart viajó, por fin, a Roma un año después, en marzo de 1869, y Zamacois le presentó a sus amigos españoles, a Fortuny, Rosales y Villegas, entre otros. Mientras con el primero en seguida entabló una relación comercial, con el segundo no. En mayo, Rosales escribió una carta a Zamacois a París en la que le comunicaba que había

³⁰⁸ Carta de Rosales a Martín Rico del 5 de diciembre de 1867. En Juan Chacón, *Op. Cit.*, pág. 132.

³⁰⁹ He conocido esta historia a través del comisario Mikel Lertxundi quien organizó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao la exposición *Zamacois, Fortuny, Meissonier* (octubre 2006-enero 2007). William Hood Stewart (1820-1897), nacido en Filadelfia, hizo su fortuna con plantaciones de azúcar en Cuba. A principios de los años 1860 empezó a coleccionar en su ciudad natal. En 1865 se instaló en París y tuvo una galería privada donde expusieron entre otros europeos, los españoles, con los que pronto congenió por su dominio del idioma. Llegó a formar una gran colección. Ofrecía muchas veladas en su casa, a las que Martín Rico acudía y de quien decía "fue la principal autoridad del momento en el mercado artístico de París". Zamacois trabajaba para Goupil desde 1866, año que conoció también a Stewart, a cuyo hijo Julius Le Blanc Stewart, también dio clases de pintura. En 1898, tras la muerte del marchante americano, se celebró la venta de su colección en Nueva York, mucha de la cual era de pintores españoles. En Mikel Lertxundi, "El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)", en VV.AA., *Zamacois, Fortuny, Meissonie.*, octubre 2006-enero 2007, pág. 66.

³¹⁰ Los periódicos daban cuenta de ello: "Ha llegado a Roma el pintor don Eduardo Rosales, donde ha sido obsequiado por los artistas españoles que allí residen, con un banquete y alguna otra muestra de aprecio" (Anónimo, *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, 29 de diciembre de 1867). Él mismo se lo contaba por carta a Martín Rico, ver pág. 231.

³¹¹ Javier Novo, "Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1871)", en VV.AA., *Op. Cit.*, 2006-2007, pág. 47. El autor dice que este viaje de Rosales y Zamacois a Nápoles fue en verano, pero fue en marzo, pues así lo atestigua el pasaporte de Rosales; además, el 6 de agosto de 1868 Rosales se casó en Madrid con Maximina, y el 11 de julio lo había hecho por poderes en Roma (Enrique Pardo Canalís, "El último pasaporte de Rosales", *Revista de Ideas Estéticas*, enero-marzo de 1973). En la cronología del catálogo razonado de Rosales (*Op. Cit.*, 2007, pág. 871), figura un viaje a Nápoles y Pompeya entre el 18 y el 29 de marzo de 1868, aunque no dice que fue en compañía de Zamacois.

concluido un cuadro para Stewart, y su amigo le respondió dándole consejos: "... en cuanto se lo mandes, escríbele una carta y tendrás el dinero enseguida en Roma o donde quieras... Veo a Mr. Stewart cada ocho días, de modo que le advertiré de tu próximo envío, y dime lo que quieres que te pague"³¹². Pero el cuadro no gustó al americano y la venta no se dio, lo que entristeció a Rosales y así se lo escribió:

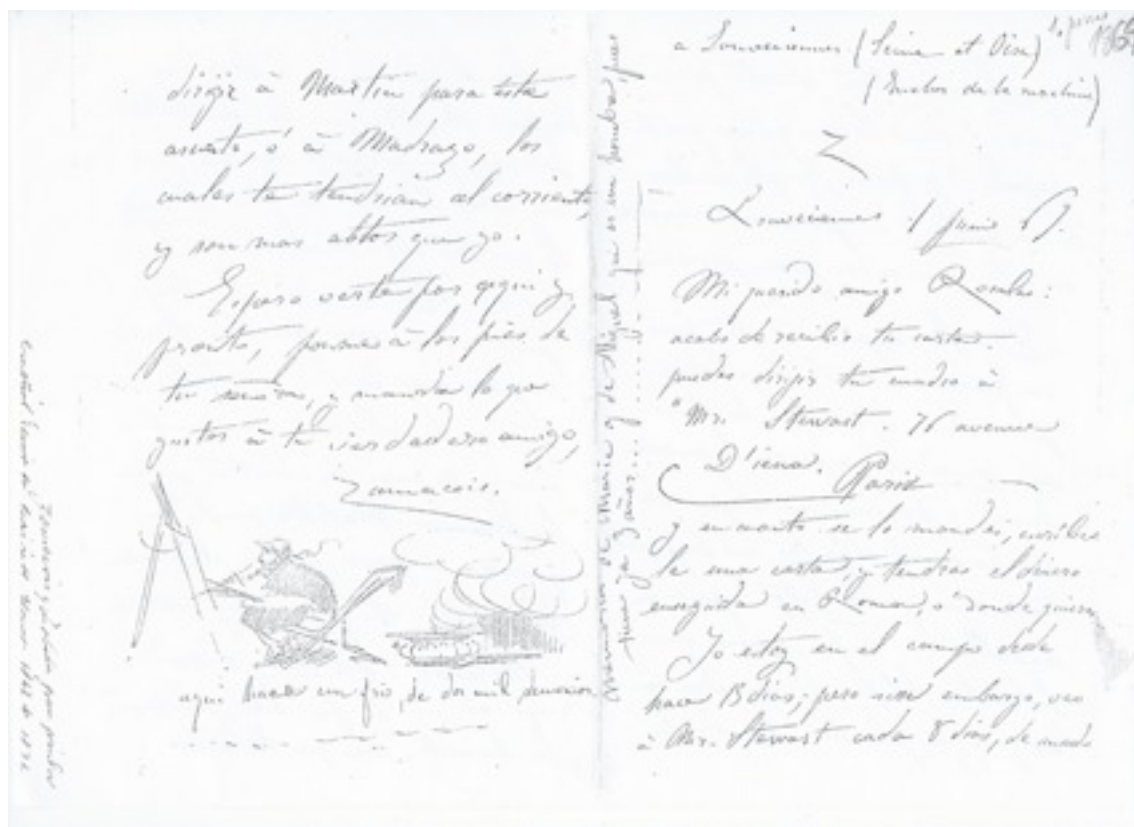
"Muy Sr. mío. Siento el mal éxito de mi cuadro, espero ser más feliz en otra ocasión. Aparte del disgusto que en mi amor propio de artista esto me produce, lo que me causa mayor pesar es que usted pueda creerse que lo hice con poco empeño pues no fue así, puse en ello el mayor empeño que pude y lo mandé a V. porque lo creí digno de mandarse, pero me equivoqué y no es de extrañar, el hombre no es buen juez de sus obras y estuve desgraciado. Usted y mis amigos han cumplido su deber diciéndome la verdad, y nada tan doloroso para mí como el que la cosa hubiera pasado y el cuadro hubiera quedado en esa, por ahorrarme este mal rato. Espero de la bondad de usted se sirva devolvérmelo, mandándolo por pequeña velocidad a Madrid: Espíritu Santo, 47, con mi nombre."³¹³

Zamacois intentó, entonces convencer a Rosales para que pintara, si no, para Goupil: "...Y para Goupil, ¿no has hecho nada?... piensa seriamente en esto; pues es un gran porvenir"³¹⁴. Pero Rosales ya no lo hizo, seguramente desilusionado por el fracaso con el marchante Stewart.

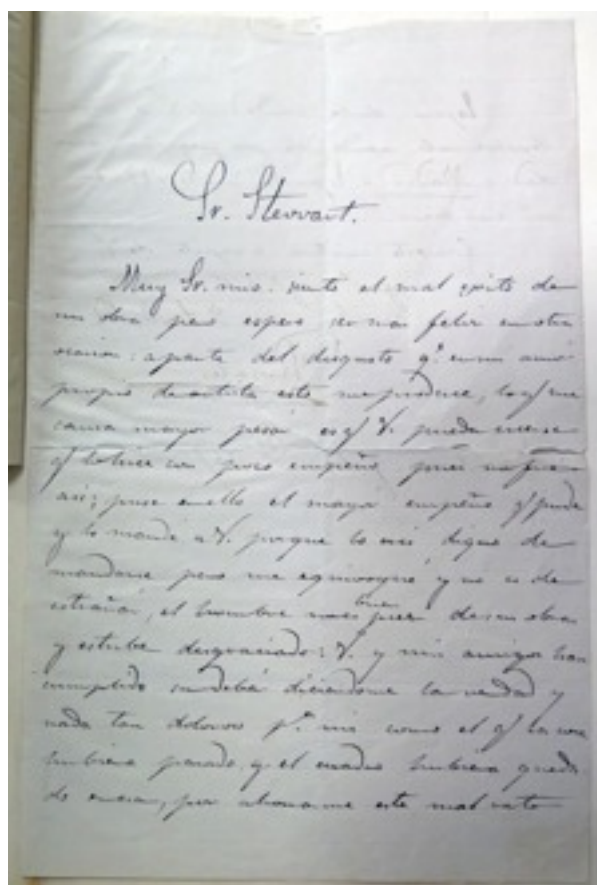
³¹² Carta de Zamacois a Rosales, desde Louveciennes, el 1 de junio de 1869. En Mikel Lertxundi, "El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)", en VV.AA., *Op. Cit.*, 2006-2007, pág. 67.

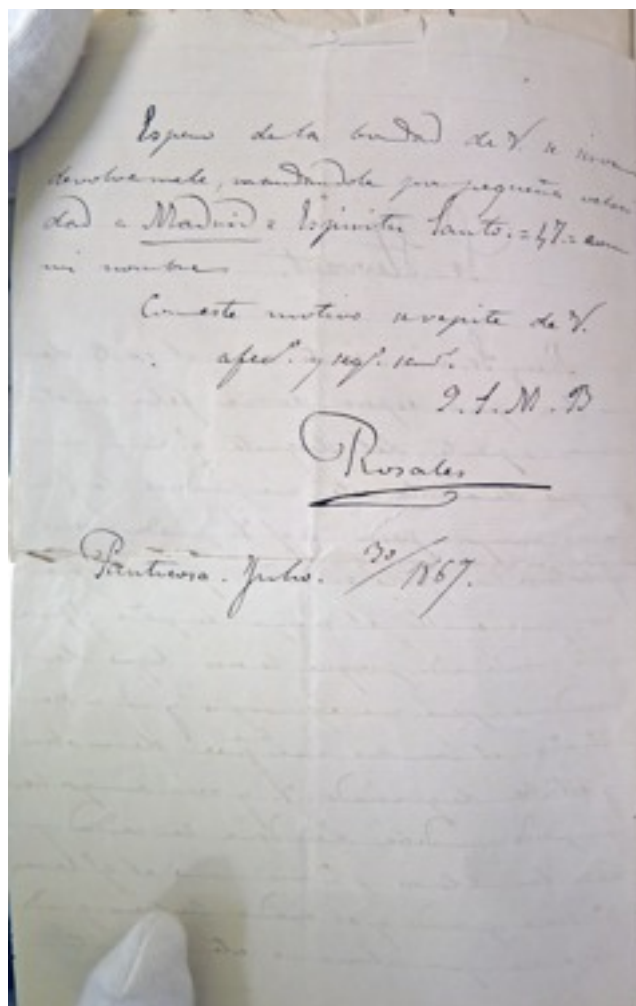
³¹³ Carta de Rosales a Stewart desde Panticosa, el 30 de julio de 1869, transcrita a partir del catálogo de la Spanierman Gallery, Nueva York. En Mikel Lertxundi, en "El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)", en VV.AA., *Op. Cit.*, 2006-2007, pág. 67.
Esta carta, que forma parte del legado de William Hood Stewart, está depositada en el Meadows Museum de Dallas.

³¹⁴ Carta de Zamacois a Rosales, desde Louveciennes, el 1 de junio de 1869. En Mikel Lertxundi, "El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)", en VV.AA., *Op. Cit.*, 2006-2007, pág. 67.



Primera página de la carta de Zamacois a Rosales, desde Louveciennes el 1 de junio de 1869





Carta de Rosales al Señor Stewart, desde Panticosa, el 30 de julio de 1869³¹⁵

De modo que Rosales no consiguió vender nada a Stewart, aunque, paradójicamente, sí lo consiguió para su amigo Villegas (a quien invitó a compartir su taller de la romana vía Margutta de diciembre de 1867 a julio de 1869), tal y como éste declaraba:

“A Rosales debí la venta del primero de mis cuadros que me dieron nombre en Roma... Hallábame yo [Villegas en primera persona] una noche en casa de un *amateur*, donde se reunían los más famosos pintores españoles y franceses. Hablábame de los últimos cuadros expuestos en París, y Zamacois, que no me conocía ni de vista, ni de oídas, dijo: ‘Señores, donde menos se piensa salta una liebre. ¿A qué no aciertan ustedes cuál fue de los cuadros expuestos en el estudio de Mercader el que más llamó mi atención? Pues fue uno de género, cuyo autor, desconocido de todo el mundo, ha jugado una mala pasada a X., que a su lado ha hecho un

³¹⁵ Meadows Museum, SMU, Dallas. Museum Purchase Thanks to a Gift from The Eugene McDermott Foundation and Ms. Jo Ann Geurin Thetford. MM.2013.02. La imagen de la carta me la ha enviado Alexandra Filippelli, Collections Assistant del Meadows Museum de Dallas, a la que, desde aquí, agradezco su amabilidad.

papel triste.’ Preguntóle, no recuerdo quién, por el nombre del autor y el asunto del cuadro: ‘Del nombre, me he olvidado’-dijo- ‘el asunto era español neto: *El descanso de la cuadrilla*’. Rosales me miró y me sonrió. Yo me puse más encendido que la grana. ‘Hay en aquel cuadrito -siguió diciendo Zamacois- toda la luz y toda la alegría de la plaza de toros de Sevilla en una tarde del mes de mayo. Los franceses se han vuelto locos viendo aquel prodigio de gracia y colorido’. Rosales, sin poder contenerse, creyó llegada la ocasión de hacer una presentación en toda regla, como ahora se dice, y dirigiéndose con la palabra a Zamacois y señalándome con el dedo, dijo: ‘Aquí tienes al autor del cuadro’. Pocos días después, y por mediación de Zamacois, Villegas vendió *El descanso de la cuadrilla* a Mr. Stewart.”³¹⁶

Esto debió ocurrir en París en julio de 1867 en casa de Stewart, lo que nos demuestra, efectivamente, que Rosales formaba parte del círculo de artistas que se movía entre Roma y París, y que estaba muy bien relacionado, porque, en otra ocasión, también durante esa primera quincena de julio que pasó en la capital francesa, visitó al marqués de Arcicollar (su padre había sido el embajador en París), según recuerda Martín Rico: “Uno de esos días me dijo: ‘mañana no puedo venir, porque estoy convidado, almuerzo en casa del marqués de Arcicollar.’”³¹⁷ Recordemos que acababa de ganar la medalla de la Legión de Honor y que estaba en su mejor momento.

Pero volviendo al tema del mercado, el tipo de cuadros que buscaba William H. Stewart, tanto para él como para otros coleccionistas americanos (la mayoría hombres sin educación artística), era una pintura de lectura fácil, lejos de interpretaciones clásicas o bíblicas, que fuera, sobre todo, anecdótica y que tuviera, incluso, un punto jocoso. Una pintura apoyada, fundamentalmente, en la narración, ambientada en los siglos XVII y XVIII, y poblada de mosqueteros, bufones o clérigos satirizados, entre otros personajes. Esto es lo que hacían Zamacois, Villegas, Fortuny y tantos pintores españoles; también Meissonier. Era el *tableautin* del que ya hemos hablado, y tan alejado del estilo de Rosales.

³¹⁶ Luis Montoto, “Artistas españoles. Villegas”, *La Época*, 11 de septiembre de 1882.

³¹⁷ En Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 57.

Ya se ha dicho que muchos miembros de la aristocracia madrileña fueron clientes de Rosales, con los que guardaba buenas relaciones (ver nota 157). De hecho, en octubre de 1872 su amigo el escultor Marcial Aguirre le pidió que le ayudara a vender un busto del Papa Pío IX a alguno de aquellos nobles (José Luis Díez coord., *Op. Cit.*, 2007, pág. 881).

Lo destacable de todo ello es que esta historia cuestiona la visión que tradicionalmente ha habido de Rosales como un pintor al que no le interesaba el mercado artístico que tenía a su alrededor. Así, por ejemplo, Juan Chacón, escribía:

“El único pintor que permanece dentro de su estrechez, sereno e indiferente en medio de este aluvión de dólares, el único que persevera en el camino del Arte, es Rosales. Ni su temperamento, ni su pintura pueden adaptarse a las circunstancias de la moda y de la explotación; así, pues, mientras sus compañeros no daban abasto en la producción y se enriquecían como la espuma, Rosales permanece aislado en su estudio sin que ningún marchante llame a la puerta y sin participar en nada de tan inusitadas prosperidades”.³¹⁸

Ramón Pulido también tenía ese concepto de Rosales como el de un pintor que no se contaminó con la vulgaridad del dinero, lo explica así:

“Tenía tal concepto del arte y era un espíritu de tal intransigencia en desvirtuar su pureza profesional, que jamás pintó para adular a las muchedumbres ignorantes, ni se sintió comerciante, ni respondía a las invitaciones de hacer arte de venta que le pedían. Rosales tenía la puerta cerrada a los marchantes, pues sabía muy bien que éstos no transigían.”³¹⁹

Estos primeros biógrafos, como se decía al principio de este trabajo, han creado una imagen de Rosales como artista “incólume” que no era tal, pues, como acabamos de ver, ni permanecía aislado en su estudio ni ajeno a las propuestas de entrar en el mercado. Seguramente le hubiera gustado ganar dinero con ello, la mayoría de sus amigos y conocidos lo hicieron, pero su estilo, como la temática que empleaba en sus obras, no encajaron con el gusto de aquellos marchantes, los cuales, efectivamente, no transigían y sabían muy bien cuál era el tipo de cuadros que querían vender.

³¹⁸ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 134.

³¹⁹ Ramón Pulido, *Op. Cit.*, 1930, págs. 3-4.



Zamacois, *Bufones jugando al Cochonnet*, 1868, 46x35 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao



Zamacois, *Regreso al convento*, 1868, 54x100 cm, Museo Carmen Thyssen



José Villegas, *El descanso de la cuadrilla*, 1867, 51x37 cm, colección particular

Similitudes con los pintores modernos

Aparte de los cuadros de pequeño formato, hay otra cuestión que también tiene que ver con un antes y un después de ir a París: la asimilación por parte de Rosales del realismo francés, a través de Velázquez.³²⁰ De esta manera, si su influencia de Velázquez en el *Testamento de Isabel la Católica* es de raíz española, después de París está pasada por Manet, incluso por Courbet. En el caso de este último, ya se vieron las semejanzas entre el *Violenchelista* del pintor francés y el *Retrato del violinista Pinelli* de Rosales (ver pág. 125). En el caso de Manet, su aproximación es patente en el cuadro de Rosales *Retrato de la condesa de Santovenia* o *Niña de rosa* (1869), como también es conocido, que representa a la hija del general Serrano (el duque de la Torre, gerente del Gobierno de España tras derrocar a Isabel II en la revolución de 1868), Conchita Serrano.

³²⁰ Este hecho ha sido apuntado por José Luis Díez en “El retrato español en el siglo XIX”, en VV.AA., *El retrato español. Del Greco a Sorolla*, 2007, pág. 274.



Rosales, *Retrato de la condesa de Santovenia*, 1871, 163x106 cm, Museo del Prado



Velázquez, *Felipe IV cazador*, 1633, 189x124 cm, Museo del Prado

En esta obra de Rosales la referencia a Velázquez está presente en las nubes del cielo crepuscular y en el árbol de la izquierda, como hiciera el maestro sevillano en el retrato de Felipe IV cazador³²¹, mientras que el tamiz de Manet lo apreciamos en los contornos

³²¹ Referencia dada por Javier Barón en la ficha del *Retrato de la condesa de Santovenia* de Rosales en el catálogo: VV.A.A., *El siglo XIX en el Museo del Prado*, 2007-2008, pág. 226.

negros de la figura, en la paleta empastada o en las atrevidas manchas de color, que hacen de este retrato ser uno de los más modernos del panorama español, incluso internacional, de aquellos años, sólo comparable al de *Miss Alexander* (1874) de James Whistler, en tonos grises y no rosas, como ya indicó Juan Chacón.³²²



Whistler, *Miss Alexander*, 1874, 190x98 cm, Tate Britain de Londres

Aparte de estos cuadros de Rosales, hay otro que también lo aproxima a sus contemporáneos franceses y que encierra la máxima modernidad: *Mujer al salir del baño* o *Desnudo*, de hacia 1868-1869, uno de los más bellos desnudos femeninos de la pintura española del siglo XIX. Está pintado con tal libertad, destreza y seguridad que se trata de la forma más plena de la pintura de Rosales. Por ser una obra sin destinatario, realizada simplemente por el placer de pintar (o de ejercitarse), el artista volcó en ella toda su sabiduría, como es el aspecto inacabado que domina el cuadro, y la utilización

³²² Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 166. *La niña de rosa* es el favorito de los biógrafos clásicos de Rosales, como Chacón para quien “es la obra más sugestiva de Rosales, la del arte más puro y en la que la pintura moderna se enlaza más íntimamente con el gran Arte español”. Francisco Pompey lo compara con lo mejor de Delacroix, de Manet o de Cézanne (Francisco Pompey, *Op. Cit.*, 1953, pág. 28); Lafuente Ferrari dice que este cuadro “viene a tener para nuestra pintura ochocentista la importancia de un buen Manet para el arte francés” (Enrique Lafuente Ferrari, “Retrato de la condesa de Santovenia” en V.V.AA., *Retrato de la condesa de Santovenia*, 1982, pág. 15); para Xavier de Salas es el mejor de sus retratos, en el que “hay una valoración del color que en otras obras no se da” (Xavier de Salas, “Semblanza de Rosales”, en V.V.AA., *Op. Cit.*, 1982, pág. 20). De hecho, en la sala dedicada a Rosales del Museo del Prado, los dos únicos retratos que hay son éste y el del violinista Pinelli.

de recursos pictóricos insólitos tales como el dejar a la vista el lienzo, rayar con líneas para marcar el pelo de la cabeza, o hacer escurrir directamente la pintura como si fuera acuarela. Estas características técnicas no fueron corrientes en los pintores españoles hasta Sorolla.³²³ La sensualidad del cuerpo femenino sin artificios ni idealización es, así mismo, evidente.



Rosales, *Desnudo*, 1869, 185x90 cm, Museo del Prado

Esta moderna factura plástica que volcó Rosales en *Mujer al salir del baño* permite desencasillarlo como pintor de historia realista, para hablar de semejanzas estilísticas con aquellos pintores franceses más avanzados formalmente en aquel momento: la línea oscura que da contorno a la figura, a la vez que los planos constructivos, sin olvidar la pincelada suelta, nos recuerdan a Manet, incluso a Degas y a sus cuadros de *toilettes* femeninas. Precisamente, mencionando a Manet y a Degas, estamos ante un cuadro que no es más que una mujer lavándose, cuya condición femenina ha dejado de ser divina, en lo que se refiere a la representación de la mujer desnuda por parte de los pintores

³²³ José Luis Díez, ficha del cuadro en el catálogo: VV.AA., *Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado*, July-November 2012, pág. 264. Ver

considerados “modernos” a partir de la segunda mitad del siglo XIX³²⁴. Todas estas características nos hacen pensar que si Rosales hubiera sido francés, esta obra habría sido referencia para los artistas de vanguardia, como lo fueron otras parecidas de los pintores mencionados. Pero era español y su obra apenas salió de nuestro país (ésta, en concreto, lo hizo por primera vez en 1919); además, siempre bajo la etiqueta de pintor de historia, con lo cual no se le conoció -en vida- suficientemente.

Este cuadro tiene también un añadido muy interesante y es la existencia de una escultura en mármol, titulada *Bañista*, con la misma postura, realizada por el alemán Reinhold Begas (1831-1911) en Roma, en 1861³²⁵. Rosales pintó su *Desnudo* en Roma ocho años después, en 1868, pero tuvo que haber visto la escultura e incluso conocer a su autor: Begas era amigo de Feuerbach, a quien Rosales también conoció (ver capítulo de Roma). El parecido es tan llamativo y dado que ambas obras distan en el tiempo, es posible que Rosales utilizara fotos de una modelo desnuda, recurso mucho más barato que el uso de una modelo en vivo, tal y como hizo con fotos de campesinas romanas, por ejemplo, en su cuadro *Pascuccia*, titulado con el mismo nombre que el de la modelo que lo inspiró.³²⁶ Pero habría que añadir que, tradicionalmente, se ha dicho que la que posó para Rosales en su *Mujer al salir del baño*, durante una sola sesión (así está escrito por él al dorso del lienzo), fue Nicolina, la misma que posó para la Lucrecia en esas mismas fechas³²⁷. Por lo tanto, o bien Rosales tenía una foto de la escultura de Begas e hizo posar a Nicolina en la misma postura, o bien, tenía una foto de una modelo colocada igual que la escultura y que, a su vez, hubiera utilizado Begas. En cualquier caso, lo que nos importa es que este hecho muestra, una vez más, que Rosales estuvo inmerso en la colonia extranjera de Roma y que su obra no se puede estudiar aislada del contexto internacional en el que se produjo.

³²⁴ A este respecto, leer Fred Licht: “Ya no es una diosa. *Las Majas* de Goya y el desnudo”, en VV.AA., *El Desnudo en el Museo del Prado*, 1998.

³²⁵ Dato aportado por José Luis Díez en la ficha del cuadro, en el catálogo: VV.AA., *El siglo XIX en el Museo del Prado*, 2008, pág. 211.

³²⁶ Carlos G. Navarro, “Nuevas fuentes formales para la obra de Eduardo Rosales”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2007, pág. 699. Esta versión de la foto de la modelo desnuda explicaría lo iguales de las posturas tanto en la escultura de Begas como en el cuadro de Rosales.

³²⁷ Carlos Reyero, ficha del cuadro en la *Enciclopedia online* del Museo del Prado.

Volviendo al cuadro, el famoso inacabado, tantas veces aludido, se revela aquí con tal fuerza que sobrepasa ya su carácter asociado a un boceto; es más, el cuadro mide 1,85 x 90 cm, medidas suficientemente grandes como para que su autor lo concibiese como una obra en sí misma. Es la misma pincelada suelta pero constructiva, tan suya, que llevaba practicando desde el *Tobías y el ángel* y que aquí utiliza sin la menor restricción, fuera ya de toda servidumbre, en un alarde de pura pintura.

Sin embargo, a pesar de las similitudes entre la factura del *Desnudo* (que, al fin y al cabo, se trata de una obra aislada en la producción de Rosales) con el estilo de Manet, hay algo que lo que separa de Rosales en cuanto a plena modernidad se refiere: Rosales siguió siendo “un pintor de ideas” (como ideas se entendía representar la historia, la muerte, los sentimientos...), cosa que Manet no fue (ni tampoco Courbet); porque la modernidad radica tanto en la forma de pintar como en los temas, algo por lo que apostó Manet (Zola defendía la *Olympia* de Manet diciendo “es sólo pintura”), ésta es la diferencia con el pintor francés. Los temas que pintaba Manet eran del presente, no del pasado como en Rosales; eran incluso intrascendentes, no había drama, no buscaba plasmar sentimientos, sino simplemente pintar.

Existe, además, otra cuestión que aparta a Rosales de la plena modernidad que tiene que ver con París, pues la modernidad también formaba parte de la ciudad. París era la ciudad de los pasajes acristalados donde el *flâneur* se paseaba sin rumbo que describiera Baudelaire, y que los pintores modernos pintaron desde cada rincón con sus caballetes portátiles. Es el escenario donde se fraguó el arte moderno, imposible separarlos. Pero recordemos que a Rosales le apabullaba París, no estaba cómodo, su sitio era Roma, cuyas ruinas y aire melancólico se adaptaban mejor a su espíritu. No olvidemos que allí decidió pintar su siguiente gran cuadro de historia, “un asunto romano antiguo” que fue *La muerte de Lucrecia*.

No obstante, de vuelta a España, al final de su vida, se dedicó a pintar burros y paisanos murcianos, así como paisajes *pleinaristas*, en los que desarrolló todo su potencial plástico. Ya se trata, pues, de temas intrascendentes, ¿podríamos considerar que Rosales entró entonces en la modernidad?

3. ITALIA

Veamos ahora cómo era la situación en Italia, pues Rosales vivió en Roma trece años, de 1857 a 1870. Si tenemos en cuenta que murió a los treinta y siete, en 1873, esto significa que la mayor parte de su vida la pasó en la Ciudad Eterna. El hecho de haber vivido en Roma aquellos años fue sumamente enriquecedor para él (como lo fue también conocer París). Las corrientes artísticas que circulaban por la ciudad influyeron de una manera u otra en su obra, y su análisis nos sirve para comprender mejor el contexto en el que vivió. Lo cierto es que todos los artistas vivían y tenían sus estudios más o menos cerca, se visitaban, coincidían en las trattorias y cafés, en los estudios de modelos, acudían a las exposiciones y veían las obras que otros hacían, etc. Nada de esto podía quedar sin consecuencias.



G. B. Busiri, *Arco de Constantino*, 1720

A. CONTEXTO ARTÍSTICO Y SOCIAL ITALIANO

Nostalgias de Roma³²⁸

En el siglo XIX el viaje a Roma era obligado por parte de los artistas, costumbre que se remontaba al siglo XVI. Había que conocer, de primera mano, las obras de los grandes pintores del Renacimiento y el Barroco y, cómo no, los restos de la antigüedad clásica. La Roma que conoció Rosales era bien distinta de la de hoy, todavía permanecían intactos el trazado medieval y el renacentista, y los restos del Foro, el Capitolio y el Coliseo presentaban casi el mismo aspecto ruinoso desde tiempo inmemorial.³²⁹ Era una ciudad vieja y obsoleta pero de una enorme belleza, que subyugaba por su carácter decadente y melancólico. Jules Michelet decía: “La Roma que vemos, la que nos arranca un grito de admiración, no es en ningún modo comparable a la Roma que no vemos, la que yace a seis, a diez metros bajo tierra.”³³⁰

El centro de Roma era una mezcla de restos de templos, arcos rotos, muros derruidos, todo ello comido por la maleza, como ocurría en el Foro, que popularmente se llamaba el *campo vaccino* pues allí pastaban las vacas, a la par que trozos de esculturas yacían por doquier. Un amigo de Goethe llamado Hofrath Meyer contaba que había visto a un zapatero golpear trozos de cuero contra una antigua cabeza de mármol de un emperador, que se hallaba tirada ante su puerta.³³¹ Y entre medias, añejos palacios renacentistas y

³²⁸ Me he tomado la libertad de utilizar el mismo título para este apartado que Julián Gállego para su capítulo “Nostalgias de Roma”, del catálogo de la exposición: VV.AA., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, septiembre-octubre 1992. En dicho texto el autor rastrea la querencia por Roma arraigada en España desde la alta Edad Media.

³²⁹ Jules Michelet (1798-1874), el historiador francés, sintetiza en cuatro monumentos la historia de Roma. “Contemplando el Capitolio, esta villa trágica nos permite evocar fácilmente el progreso y la unidad de su historia en sus principales monumentos. El Foro representa la República, el Panteón de Augusto y Agripa la reunión de todos los pueblos y todos los dioses del mundo antiguo en un mismo Imperio, en un mismo templo. Este monumento de la historia central romana ocupa el punto principal de Roma, mientras que a sus dos extremos se puede ver en el Coliseo las primeras luchas del cristianismo, y su triunfo y dominación en la Iglesia de san Pedro”: *Histoire romaine. République*, 1843, pág. 22. El Coliseo es seguramente el monumento con mayor poder evocador, como iremos viendo.

³³⁰ En Robert Hughes, *Roma. Una historia cultural*, 2011, pág. 28.

³³¹ Robert Hughes, *Op. Cit.*, 2011, pág. 364.

barrocos pertenecientes a la antigua aristocracia romana (los Colonna, Chigi, Borghese, Corsini, etc.), que guardaban infinidad de esculturas y pinturas de los grandes maestros. Por no hablar de los tesoros artísticos que los papas habían acumulado a lo largo de los siglos, muchos de ellos a la vista en las numerosas iglesias repartidas por toda la ciudad, pues no olvidemos que Roma era la capital de los Estados Pontificios.

Este era el aspecto que se encontraban los pintores al llegar a la ciudad, desde que empezó la costumbre de viajar a ella, costumbre que continuó a lo largo de casi todo el siglo XIX hasta que París le arrebató el puesto, como meca del arte, en el momento en que los artistas dejaron de mirar al pasado. Ello coincidió con el proceso de unificación italiana (culminado en 1870), que enseguida quiso darle otro aire a la capital del nuevo reino, derribando viejas edificaciones, limpiando calles y plazas, y amurallando el río para evitar inundaciones (aquellas acuarelas del pintor romano Ettore Roesler Franz con sus lavanderas en las orillas del Tíber, se terminaron). Es posible que con ello se barriera para siempre esa pátina que pervivía desde tiempos antiguos y que con tanta fuerza atraía: “La vieja Roma será siempre bella, y ante los nuevos barrios, basta simplemente cerrar los ojos”, escribía Jacob Burckhardt a Max Alioth, el 23 de agosto de 1883.³³² O en palabras del historiador prusiano Ferdinand Gregorovius (1821-1891) quien vivía en la ciudad desde 1852: “Pietro Rosa ha mandado que limpien el Coliseo, ha ordenado que le quiten todas las plantas que lo adornaban.”³³³ Pues bien, esa Roma llena de artistas de todas partes de Europa, grandiosa, bella y sucia fue la que Rosales conoció.

³³² En VV.AA., *Il fondo fotografico del piano regolatore di Roma, 1883. La visione trasformata*, 2002, pág. 13.

³³³ En Flavia Matitti, “La Roma de Ignacio Pinazo”, en VV.AA., *Ignacio Pinazo en Italia*, septiembre-noviembre 2008, pág. 211.



Teatro Marcelo ayer y hoy

Pero volvamos atrás. La inclinación hacia el clasicismo existía en el arte europeo desde la fundación de las academias de Bellas Artes. La primera, la italiana de san Luca en Roma que data de 1593, seguida de la francesa en París, fundada en 1648 por Luis XIV a iniciativa de su ministro Colbert, y después las demás, como la española de Madrid, fundada por Fernando VI en 1752³³⁴. La admiración por los temas y estilo clásicos combinado con la sumisión a las reglas de la Academia de París que fomentaba el aprendizaje en la patria del arte (Poussin se pasó la mayor parte de su vida en Roma, por ejemplo), crearon en toda la Europa ilustrada un gusto uniforme y una devoción por Roma que sería, más que nunca, la meta de los viajes de los artistas.

El viaje artístico a Roma vivió un momento de gran popularidad en la segunda mitad del siglo XVIII, de mano, sobre todo, de ingleses y alemanes. El *Grand Tour* que el pintor Reynolds recomendaba a sus alumnos londinenses era algo obligado no sólo para los artistas, también para los jóvenes aristócratas pues con ello completaban su educación en la patria de Virgilio, Dante, Miguel Ángel y Rafael. Así, la ciudad estaba llena de

³³⁴ Nilolaus Pevsner, *Las Academias de arte*, 1982, pág. 109.

ilustres visitantes, como Winkelmann (1717-1768), el gran estudioso de la escultura clásica y padre de la arqueología moderna, que hacía de guía a los ricos cuando llegaban a Roma; Edward Gibbon (1737-1794), autor de la célebre *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* (1776); Goethe (1749-1832) que se hizo retratar por su amigo el pintor Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) con ruinas al fondo en medio de la campiña romana; Lord Byron (1788-1824), Heinrich Füssli (1741-1825) y un largo etcétera. Podemos imaginar lo que para aquellos europeos del norte suponía estar inmersos entre los restos de la antigüedad y contemplar las obras de sus adorados artistas del Renacimiento. Era tal la devoción que profesaban que habían hecho suya la ciudad sintiéndose los verdaderos herederos de la cultura clásica, posición que negaban a sus contemporáneos italianos. El poeta británico Shelley (1792-1822) decía: “Hay dos Italias, la una es la contemplación más sublime y encantadora que la imaginación del hombre puede concebir; la otra, la más degradada, repugnante y detestable.”³³⁵

Lo sublime provocaba fuertes emociones y no sólo se aplicaba a los fenómenos naturales sino también a la contemplación de las obras artísticas, como explica Hugh Honour.³³⁶ *El artista conmovido por la grandeza de las ruinas antiguas* pintado por Füssli en 1778, ilustraría esta forma de sentir. O Stendhal, que fue tal el gozo estético que sintió ante la visión de la iglesia de la Santa Croce en Florencia en 1817, que así lo describió: “Absorto en la contemplación de la belleza sublime, viéndola de cerca, la tocaba para así decir: he llegado a ese grado de emoción en que las divinas sensaciones producidas por el arte y los sentimientos apasionados se unen. Al salir de la Santa Croce me latía el corazón apresuradamente, la vida huía de mí, caminaba con el temor de caer.”³³⁷

³³⁵ En Robert Hughes, 2011, *Op. Cit.*, pág. 365.

³³⁶ Hugh Honour, *El Neoclasicismo*, 1992, pág. 172.

³³⁷ Stendhal, *Roma, Nápoles y Florencia*, 1919, pág. 132. Este hecho ha sido posteriormente conocido como el “síndrome de Stendhal”.



Füssli, *El artista conmovido por la grandeza de las ruinas antiguas*, 1778

Sublime, una palabra llena de significado en los albores del romanticismo. Como lo era melancolía, ruinas... muerte. La melancolía resulta de la pérdida irreparable de algo, el melancólico sufre ante la visión de las ruinas pues sabe que el pasado no volverá, pero al mismo tiempo, le atrae enormemente. El título *Ver Italia y morir*³³⁸ resumiría muy bien todas esas actitudes, como también lo hace *Et in Arcadia ego*, todavía más evocador de aquella época: la muerte habita en los lugares soñados. Las luces y las sombras se mezclan, lo cristiano y lo pagano conviven, la vida y la muerte son caras de la misma moneda, los sentimientos románticos tienen muchas facetas³³⁹.

Chateaubriand (1768-1848) llegó a Roma después de publicar su *Genio del cristianismo* en 1802 y quiso demostrar que entre la cultura artística pagana y la cristiana no había contradicción, sino continuidad y síntesis: “Si hay un edificio romano en el que cada una de las piedras proclama al mismo tiempo la gloria pagana y la cristiana, es el

³³⁸ *Ver Italia y morir. Fotografía y pintura en la Italia del siglo XIX* es una exposición realizada en el museo de Orsay en París, en 2009 y traída después a la Fundación Mapfre de Madrid. “Ver Italia y morir” es un frase atribuida, erróneamente, a Goethe.

³³⁹ Esta forma de sentir, propia del romanticismo, perduró hasta bien avanzado el siglo. Ferdinand Gregorovius escribía en 1853: “Se debe pasear por Roma en el claro de luna, así se conjura a los muertos. Éstos salen de sus tumbas, comienzan a animar las ruinas y a transformarlas; ellos, reyes y emperadores, héroes y sabios, papas y tribunos, cardenales y nobles medievales”. En Liliana Barroero, “L’immagine classica e cristiana della città eterna”, en VV.AA., *Maestà di Roma. Da Napoleone all’unità d’Italia*, marzo-giugno 2003, pág. 75.

Coliseo; en esta obra colosal se afirma la grandeza de los romanos que lo construyeron, y la de los cristianos que en ella recibieron el martirio.”³⁴⁰ Un rebrote de religiosidad se vivió a mitad del siglo XIX, la naturaleza sublime era obra de Dios y las obras de arte sublimes las habían hecho artistas inspirados en Él; Rafael era venerado, por ejemplo, y todo ello subyace en el purismo, corriente artística que perduró hasta la época de Rosales acusando él mismo su influencia como veremos más adelante. En una de sus cartas, él mismo escribía: “En Roma todo duerme y no hay movimiento literario de ningún género, sólo se imprimen vidas de santos. Aquí todo el mundo vegeta como la hierba que tapiza sus calles.”³⁴¹ En este rebrote de religiosidad tuvo mucho que ver el papa Pío IX que había recuperado su trono pontificio en 1850 tras la efímera República Romana de 1849, y a partir de entonces abanderó la cruzada contra el liberalismo y el progreso, al tiempo que revitalizó el catolicismo (él proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción y el de la Infalibilidad del Papa, y célebre es su *Syllabus Errorum* de 1864, en el que condenaba todos los errores del mundo moderno).

Recordemos que Roma no sólo había sido la capital del Imperio romano, era la capital de la cristiandad. Desde la Edad Media multitud de peregrinos viajaban a ella buscando la redención o en cumplimiento de alguna promesa, podemos imaginar el sobrecogimiento de tantas gentes a lo largo de los tiempos ante la visión de la iglesia de san Pedro con su enorme plaza. El poder que ejercían los papas sobre la ciudad era inmenso, la iglesia controlaba el negocio que suponía peregrinar a Roma.³⁴² De hecho, la ciudad vivía de los peregrinos y el turismo, todavía en tiempos de Rosales, como así cuenta en esa carta del 25 de febrero de 1860, anteriormente citada, haciendo alusión a la difícil situación que atravesaba Roma con motivo del enfrentamiento de las tropas garibaldinas con el Papa:

“... esto va del mal en peor y no sé en lo que parará. El Papa está decidido a no ceder un palmo de terreno y no es posible calcular las consecuencias que esta resolución puede traer consigo. Añade a la difícilísima posición política en que se encuentran estos Estados, la circunstancia de

³⁴⁰ En Fernando Castro, “Chateaubriand en Roma o el espejo de las ruinas”, *Fragmentos*, 1989.

³⁴¹ Carta a su primo Fernando Martínez de Pedrosa, del 25 de febrero de 1860, en Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 58.

³⁴² Toda la jerarquía eclesiástica con sus cardenales (casi siempre pertenecientes a la aristocracia romana), curas y frailes, así como la red de favores y limosnas, lo describe Emile Zola detalladamente en su libro *Roma* de 1896.

que con motivo de lo alterada que anda Europa y lo recelosos que están los ánimos este año, no ha habido movimiento alguno de viajeros, única riqueza de este pobre pueblo. Sesenta mil forasteros había por este tiempo el año pasado; treinta o cuarenta mil eran seguros todos los años, y éste no han llegado a cinco mil los que han venido. Calcula cómo estará esta ciudad que no vive más que de ellos y sólo de ellos.”³⁴³

Por otra parte, un incipiente mercado del arte había nacido en el siglo XVIII, a raíz del *Grand Tour*: hacerse con vestigios de la antigüedad se convirtió en una obsesión para muchos viajeros. Así, aparecen figuras como el británico Thomas Jenkins (1722-1798) que fue intermediario y anticuario, con un próspero negocio para sus clientes ingleses; o italianos, como el cardenal Alessandro Albani (1692-1779) cuya colección de cuatrocientas esculturas romanas fue comprada por Clemente XII, en 1734, para formar parte del museo Capitolino, el único que en esa época estaba abierto al público y al que acudían, por tanto, felices los artistas para hacer copias.³⁴⁴ Traficar con obras de arte de todas las épocas era habitual entre extranjeros e italianos (también saquear yacimientos arqueológicos), y muchas de las mejores piezas salieron en aquel momento de Roma para formar parte de ricas colecciones, hoy en museos europeos (la *Virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci en la National Gallery de Londres, por ejemplo). Sin olvidar a Napoleón y sus expolios, llevados a cabo al tomar la ciudad en 1798 (también lo hizo en España en 1808, como hemos leído en el capítulo dedicado a Francia). En el caso de los artistas también era habitual hacerse con piezas antiguas, digamos de *atrezzo*, necesarias para pintar de forma verosímil cualquier cuadro de historia; así, pintores españoles como Rosales y Fortuny, por ejemplo, llegaron a tener bastantes antigüedades, sobre todo el catalán, que ganó mucho más dinero que el madrileño, y una vez muertos, fueron vendidas por sus herederos.

Todos aquellos extranjeros (artistas, literatos, arqueólogos, diplomáticos, etc.) recogieron sus experiencias en libros de viajes –género que vivió un momento de florecimiento en los siglos XVIII y XIX– y gracias a los cuales podemos imaginar cómo era Italia entonces. Testimonios como el *Viaje por Italia* de Goethe (1816), *Paseos por Roma* de Stendhal (1829), o *Piedras de Venecia* de Ruskin (1853) son sólo algunos ejemplos. En España tenemos los consejos dados por el pintor y crítico José Galofre en

³⁴³ Carta a su primo Fernando Martínez de Pedrosa, del 25 de febrero de 1860, en Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 58.

³⁴⁴ Robert Hughes, *Op. Cit.*, 2011, pág. 404.

su *Artista en Italia* de 1851, en el que relata los pormenores de Roma y sus miserias; o el de Pedro Antonio Ruiz de Alarcón *De Madrid a Nápoles* de 1861, en el que, entre otras cosas, escribe sobre los jardines del monte Pincio (parque cercano a la plaza de España por el que a Rosales le gustaba pasear), los cuales le hacen olvidar al autor que está en Roma pues más parece un parque de París o Madrid, dada la ausencia de ruinas.



Heinrich Wilhem Tischbein, *Retrato de Goethe*, 1787, 164x206 cm, Städel Museum, Frankfurt

Artistas españoles en Roma. La Academia de Francia como referente

¿Y qué ocurría con los artistas españoles? Antes de hablar de Rosales y sus compañeros, conviene que nos detengamos un poco en los de la generación anterior, especialmente en Federico de Madrazo, pintor clave del panorama artístico español desde el primer tercio del siglo hasta casi el final de la centuria, para entender las influencias que se trajo tanto de París como de Roma, y que luego transmitió, de una manera o de otra, a sus alumnos en la Academia de San Fernando, entre ellos, Rosales, aunque para éste era más un maestro a quien respetaba enormemente que un referente pictórico a seguir.

Como dice Carlos Reyero, “Italia era valorada desde la óptica francesa”³⁴⁵. La Academia de Francia en Roma se fundó en 1666 para los artistas franceses allí

³⁴⁵ Carlos Reyero, “Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2012.

destinados, con el fin de “formar el gusto y las maneras a partir de los originales y modelos de los más grandes maestros de la Antigüedad y los últimos siglos”,³⁴⁶ instalándose en la Villa Medici en 1803. Napoleón se apropió de este palacio a finales del siglo XVIII y cuando los italianos lo reclamaron, llegada la Restauración en Francia, los franceses se negaron a devolverlo aduciendo que qué mejor linaje que ellos, los Borbones, descendientes de la propia María de Medici, para poseer el edificio, y qué mejor nación que Francia para enaltecer las Bellas Artes³⁴⁷. Era una apropiación no sólo del edificio sino del gran arte italiano, lo que legitimaba incluso su Monarquía y justificaba el clasicismo que promovía. Desde lo alto de la plaza de España, la Academia de Francia ejerció su influencia sobre el resto de artistas nacionales y extranjeros.

El Premio de Roma se había instaurado en París en el siglo XVII cuando se fundó la Academia francesa.³⁴⁸ El gobierno francés premiaba a los alumnos con una estancia en la Ciudad Eterna de cuatro años y ellos, a cambio, debían hacer una copia de alguna pintura o escultura importante, o pintar un cuadro de historia. Daba mucho prestigio. David, por ejemplo, después de varios intentos, lo ganó y fue a Roma en 1774; Ingres lo ganó en 1806 y permaneció allí dieciocho años (aunque no seguidos); y Delacroix, en cambio, no lo consiguió, aun así viajó a Italia en 1816. Las copias eran enviadas a París, de forma que la Academia francesa se hizo con una enorme colección de obras –con las que adornaba palacios y demás edificios– que remitían al arte de los grandes maestros (antiguos y modernos), creando e imponiendo ese particular gusto académico. Pues bien, éste fue el modelo que copió España.

³⁴⁶ Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, 1933, vol. 1, pág. 2.

³⁴⁷ Albert Boime, “The Prix de Rome. Images of Authority and Threshold of Official Success”, *Art Journal*, 1984, p. 284.

³⁴⁸ Ver Philippe Grunhech, *Les concours des Prix de Rome. 1797-1863*, 1989.



Villa Medici al fondo. A la derecha la iglesia de Trinità dei Monti, 1852

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, Francia era el país culturalmente más cercano a España y el que más influencia ejercía sobre ella en muchos terrenos, no sólo el artístico. Durante el reinado de Carlos IV hubo un acercamiento político a Francia que favoreció la influencia del neoclasicismo en los artistas españoles que se instalaban en París: José Aparicio en 1799, José de Madrazo en 1801, Juan Antonio de Ribera en 1806, fueron conocidos como “los davidianos españoles”. Pero con motivo de la guerra de la Independencia las relaciones franco-españolas se enfriaron y los artistas volvieron sus ojos a Roma, eterno destino artístico y ciudad donde se había exiliado el rey, y lugar donde el arte de David se había gestado. Por tanto, se trataba de beber directamente de las mismas fuentes que el maestro francés.³⁴⁹

Este cambio de orientación puede verse reflejado en la trayectoria artística y vital de la siguiente generación de pintores españoles. Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera, hijos respectivamente de José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera, primero habían ido a París y después a Roma en la década de 1830. José de Madrazo aconsejaba a su hijo, que estaba en París (su primer viaje fue en 1833, y después permaneció de 1837 a 1839), que sólo si podía conseguir la Legión de Honor, se quedara un año más

³⁴⁹ Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Op. Cit.*, 2005, pág. 52.

en la capital francesa. En caso contrario, debía ir a Roma para pintar “un gran cuadro”.³⁵⁰ Es decir, en estos años, Roma se consolida como capital artística, a la cual había que acudir para formarse y, por tanto, para obtener reconocimiento; y son los años también en que se consolida el romanticismo en España. De manera que la ciudad se convirtió en el punto de encuentro de artistas de toda Europa y en el crisol de las más diversas tendencias, desde el tardo neoclasicismo al purismo académico, los pintores nazarenos, etc.³⁵¹ Sabiendo esto, el patriarca del clan Madrazo recomendaba a su hijo Federico que se instalase en un estudio cercano a la Academia de Francia porque ahí era donde se establecían los artistas y en especial, los extranjeros.³⁵² Vemos, pues, la importancia que se concedía al hecho de estar en contacto con los demás artistas, lo que nos lleva a la idea motriz de este trabajo: la necesaria contextualización internacional de los pintores españoles del siglo XIX.

En 1848 el gobierno español establece las pensiones en Roma. Hasta entonces nuestros artistas vivían en la Ciudad Eterna muy desamparados. Eugenio de Ochoa (cofundador junto a Federico de Madrazo de la revista *El Artista* en 1834) fue de los primeros en reclamar la protección estatal para los artistas y pedir una Academia para alojarlos al igual que otras naciones europeas:

“Es vergonzoso y ridículo que los pensionados franceses, por ejemplo, posean en Roma una Academia magnífica (fundada por su gobierno a costa de inmensos sacrificios), donde se encuentran sin salir de su casa todos los objetos necesarios para perfeccionarse en su brillante

³⁵⁰ Carta del 23 de octubre de 1837, en *Op. Cit.*, José Luis Díez (coord.), 1998, pág. 97.

³⁵¹ Esteban Casado Alcalde, “El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma”, en VV.AA., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, septiembre-octubre 1992.

³⁵² Estando todavía Federico de Madrazo en París pero a punto de emprender su viaje a Roma, su padre José le decía en una carta del 12 de enero de 1839: “Cuando lo hayas concluido [el cuadro de *Godofredo de Buillon proclamado rey de Jerusalén* que estaba pintando para la Galería de las Cruzadas de Versalles], quisiera que te ocuparas de la composición del Cuadro que te conviene pintar en Roma para darte a conocer en la antigua Capital de las Artes, porque sería bueno llevarlo ya pensado y como te dije en otra ocasión, encontrarte aún con la tela preparada, mandando anticipadamente la medida a Solá, y un estudio para pintarlo. Si pudiese ser por la Trinitá del Monte inmediato a la Academia de Francia mejor, porque allí se reúnen y pasean después del trabajo la mayor parte de artistas y en especial los extranjeros”, en *Op. Cit.*, José Luis Díez (coord.), 1998, pág. 294. Anteriormente, en otra carta del 23 de marzo de 1838, le decía: “... pues los mayores progresos los sacarás de las vistas y meditación de las obras clásicas que abundan en Roma y del trato con los artistas más distinguidos de las diversas naciones que allí se reúnen”, pág. 117.

carrera, y los pensionados españoles que pudieran y debieran estar tan bien como ellos a menos coste, pasen en aquel país una existencia miserable e inútil para las artes.. ¿Y por qué?”.³⁵³

Opinión que corroboraba Federico de Madrazo en su primera carta desde Roma, del 29 de octubre de 1839, a su padre: “¡Qué bien están aquí los pensionados franceses! Si no salen todos ellos grandes pintores es porque no quieren, todo lo tienen allí: buenas estatuas, buen palacio, estudios, modelos, buen jardín, excelentes yesos, en fin, todo lo necesario y algo más”.³⁵⁴

Pero una cosa era pedir amparo para los artistas al gobierno y otra empezar a cuestionar los métodos de la Academia. En aquellos años que se estaba fraguando el romanticismo en España, ya había voces que clamaban por una reforma en la Academia³⁵⁵ (como había ocurrido en Francia a raíz de las revoluciones), dado que lo académico era incompatible con el concepto romántico de genio.³⁵⁶ Es importante tener en cuenta este asunto porque volverá a plantearse con fuerza en 1873, cuando –por fin- se instauró la Academia de España en Roma, dado que el romanticismo (y con él toda una manera de sentir el arte) perduró en España hasta bien avanzado el siglo, como sabemos.³⁵⁷ O como lo explica Pevsner: “El arte del siglo XIX sólo se puede interpretar en términos de una continua tensión entre lo oficial y lo intimista”, es decir, entre lo que dictaban las normas académicas y las que dictaba el genio del artista. Como vimos en las críticas de las Exposiciones Nacionales, Rosales no fue ajeno a esta polémica.

³⁵³ Eugenio Ochoa, “Los pensionados en Roma”, *El Artista*, t. I, 1834, pág. 181.

³⁵⁴ *Op. Cit.*, José Luis Díez (coord.), 1998, pág. 274.

³⁵⁵ Francisco Calvo Serraller y Ángel González, “Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, 1978.

³⁵⁶ Nikolaus Pevsner, *Op. Cit.*, 1982, pág. 133.

³⁵⁷ Margarita Bru Romo, en la introducción a *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, 1971, lo explica así: “a las objeciones que se oponían al establecimiento de una Academia en Roma, pues ‘allí los artistas degeneran en amanerados y académicos’, Antonio Soler, ministro de Estado, justificaba su creación ‘por las ventajas que a la nación reportaría’ y apelando a la independencia y originalidad del genio de los artistas españoles”.



Villa Medici, Academia de Francia en Roma

La Academia de España en Roma

La generación de Rosales está considerada la primera promoción de pintores pensionados en Roma, entre 1848 que se establecen las pensiones y 1873, fecha que se inaugura la Academia de España en Roma (el edificio que conocemos hoy data de 1881).³⁵⁸ Rosales fue nombrado primer director el 8 de agosto de 1873, pero nunca llegó a desempeñar el cargo porque falleció el 13 de septiembre del mismo año. El primer director efectivo fue, pues, Casado del Alisal, designado el 23 de septiembre de 1873.

Previamente a la creación de la Academia, en la década de 1850 y antes, los artistas españoles se encontraban desamparados, como se ha dicho, si los comparamos, por ejemplo, con los pensionados franceses y toda la organización de su sistema académico, el Prix de Rome, etc., también comentada. De ahí que los españoles se instalaran en el mismo barrio para ayudarse mutuamente, entre la plaza de España y la del Popolo,

³⁵⁸ Esteban Casado Alcalde, entre otros, ha dedicado varios estudios al tema de los artistas pensionados en Roma, como fue su tesis doctoral: *La Academia Española de Bellas Artes en Roma y los pintores de la primera promoción*, 1987. Tiene también artículos al respecto como son: “La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)”, *Archivo Español de Arte*, 1982; y “Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, 1986. Otro estudio clásico sobre el tema es el de Margarita Bru Romo, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, 1971, anteriormente citado.

cercanos a la Villa Medici como hemos visto en el epistolario de Federico de Madrazo y las indicaciones dadas por su padre. Los pintores acudían, así, con cartas de recomendación, consejos de sus mayores, etc., pero adolecían de un estamento oficial que los guiara. Por eso había sido fundamental el papel del escultor Antonio Solá (1782-1861) que, establecido en Roma desde 1802, ejercía de padre espiritual recibiendo a nuestros artistas, y aglutinando la colonia de españoles que con el tiempo se convirtió en la más importante (a él se refiere José de Madrazo en su carta a Federico cuando le dice que vaya escribiendo a Solá para que le tenga encargado el lienzo que necesitará a su llegada a Roma; ver nota 348). Antonio Solá fue director de pensionados entre 1832 y 1856, y presidente de la Academia de San Luca sustituyendo a Tommaso Minardi, entre 1837 y 1840, manteniendo siempre estrechos contactos con la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Este hecho facilitaba el acceso de los artistas españoles a la institución italiana.

La situación de desamparo había mejorado algo cuando llegó Rosales en 1857, al instituirse las pensiones. De todas formas, no era muy halagüeña. En una de sus crónicas, el Conde de Coello, embajador en Roma, contaba que los pensionados españoles “estaban privados por aquel tiempo de techo y hogar”, y que las exposiciones romanas, donde también nuestros pintores exponían sus obras antes de enviarlas a España para la Exposición Nacional, tenían lugar “en el piso bajo de un mísero cuartel, inmediato a la puerta del Popolo”.³⁵⁹ De las miserias que padecían los artistas “de todo

³⁵⁹ Conde de Coello, “La exposición de Roma. El palacio de Bellas Artes. Su inauguración”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1883: “Cuando vine a Roma en la primavera de 1875, coincidiendo mi arribo con una de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que en aquella época del año se realizaban, me sorprendió la mezquindad a ellas destinado, y que respondía a la pobreza de cuadros y estatuas en esta verdadera corte de los primeros escultores del mundo, y en la ciudad de los incomparables museos del Vaticano, a los que forman corona los del Capitolio y los palacios Borghese, Colonna, Barberini, Orsini, Doria y tantos otros monumentos imperecederos de la pintura y escultura italianas. No podían ser estos museos la explicación de que la exposición romana de Bellas Artes se albergase en el piso bajo de un mísero cuartel, inmediato a la puerta del Popolo, porque Florencia, que tiene también tesoros de arte en espléndidos palacios, había celebrado ya en 1861, si no la primera de Italia, una de las exposiciones artísticas más notables y bellas del siglo actual. Al lado de la exposición romana, las no muy lucidas tampoco de los pensionados de la Academia de Francia, en su Villa Medici, eran una maravilla. Los pensionados españoles, privados por aquel tiempo de techo y hogar, lo cual, sin embargo, no había impedido que Rosales pintase sus magníficos lienzos, que Pradilla agitase ya en su mente el cuadro de *Doña Juana la Loca*, que Villegas se preparase a recoger la brillante herencia de Fortuny, muerto en aquellos días, realizaban también las exposiciones de sus envíos a Madrid en el modesto local de los artistas romanos.”

el Orbe que viene a estudiar y a morir de hambre en Roma”, ya hablaba Ruiz de Alarcón en su *De Madrid a Nápoles*.

Fue Emilio Castelar, ayudado por el Conde de Coello, el impulsor de la creación de la Academia. La predilección de Castelar por la pintura de historia era manifiesta, por lo que la institución siempre dio preferencia al gran género.³⁶⁰ De hecho, el decreto del 5 de agosto de 1873 establecía que, de doce becarios, cuatro serían pintores de historia (el resto, paisajistas, escultores, arquitectos y músicos). Por eso los primeros directores fueron pintores de historia: en vez de Rosales, Casado del Alisal (1874-1881), y después Pradilla (1881-1882), Palmaroli (1882-1892), Alejo Vera (1892-1898) y José Villegas (1898-1901). Recordemos que, estilísticamente, el gran género, se enmarcaba dentro del eclecticismo académico, ese estilo que conjugaba distintas corrientes y que era defendido por las instituciones oficiales desde mediados de siglo; a lo que se añade la representación de unos temas, los históricos en sus momentos de mayor ensalzamiento patriota, tratados con gran *verismo*.

También había pensionados de número, que lograban su beca mediante oposición, y becarios de mérito, que lo hacían por una brillante carrera. En principio las becas duraban tres años y los beneficiarios tenían que residir en Roma al menos doce meses, pudiendo realizar los otros dos años viajes aprobados por el director. Todos estos artistas formaron, antes y después de la fundación de la Academia, lo que se llamó la “escuela española de Roma”, debido al prestigio que proporcionaba el haber pasado por la Ciudad Eterna.

El género histórico, el estilo académico, el sistema artístico con sus pensionados en Roma y sus Exposiciones Nacionales en Madrid, conformaban el arte oficial, en el que vivían constreñidos los pintores españoles, tal y como hemos explicado en el primer capítulo. Pero esto no quiere decir que no se relacionaran con los demás artistas

³⁶⁰ Carlos Reyero, “Castelar y la pintura de historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1986.

Europeos en aquel crisol de culturas que era la Roma de entonces.³⁶¹ Rosales fue uno de tantos pintores que vivió aquella experiencia, relacionándose con la comunidad internacional, por lo que su figura no debe enmarcarse únicamente en el contexto español, sino en un contexto ampliado al de sus contemporáneos extranjeros que tenían estilos y formas de sentir el arte parecidos, pues como dice Corrado Maltese la ciudad tenía el papel de “hospedar, catalizar y, en cierto sentido, avalar, lo que se debatía internacionalmente”³⁶².



Artistas españoles en Roma, 1870. Fortuny sentado en el centro

³⁶¹ Es muy ilustrativa la forma en que describe el ambiente de la ciudad y sus ilustres personajes, Vicente de la Cruz en “Roma”, artículo de *El Globo* el 24 de febrero de 1878: “Era en aquellos felices tiempos en que Rosales consumía su genio y vida arrastrando sus dolores y esperanzas por la roca Troyana, el Capitolio y el foro romano; en que Mazzini organizaba sus logias en medio de la Ciudad Eterna; Garibaldi disponía sus populares ejércitos reclutados en medio de las plazas públicas, formando huestes aguerridas para conquistar los Estados Pontificios; Víctor Manuel con aquella sabia política llena de energía y entereza, daba las últimas instrucciones para llevar a cabo el plan de la unión italiana; Bismark meditaba en sus futuras conquistas; Napoleón enviaba sus divisiones en auxilio del soberano Pontífice; el primer orador del mundo, el gran Castelar, salvaba fronteras y reinos, teniendo que emigrar de su patria a consecuencia de sus discursos políticos; Víctor Hugo en Jersey lanzaba al mundo de la publicidad sus Trabajadores; Fortuny se enriquecía pintando acuarelas y sorprendiendo a sus apasionados con sus escenas árabes, Rossini recibía en su salón parisién a los soberanos extranjeros y aceptaba como dones legítimos sus más preciados vinos; por último, el mundo entero se disponía a librar una gran batalla, se hallaba en el momento histórico de preparación para romper sus antiguos ídolos sustituyéndolos con los bellos ideales que durante mucho tiempo acariciara.”

³⁶² Corrado Maltese, “Nazareni, Accademici di san Luca e Puristi nel primo Ottocento romantico a Roma”, en VV.AA., *Las Academias de arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, 1985, pág. 59.

La Roma de los artistas y sus lugares de encuentro

La Roma de los artistas se concentraba en los alrededores de la plaza del Popolo. Esta plaza, que data del siglo XVI, con sus tres vías Ripetta, Babuino y Corso, que forman el llamado *Tridente*, se había construido para facilitar el tránsito de los peregrinos hacia san Pedro. Desde esas fechas está documentada la presencia de artistas en esta zona.³⁶³ A las calles del *Tridente*, hay que añadir la vía Margutta, a los pies de los jardines del Pincio, en la que se instalaron la mayoría de los talleres de los pintores (todavía hoy existen). La calle Babuino desemboca en la plaza de España, llamada así porque en ella está la embajada española ante la Santa Sede, en la que –desde la creación de la Academia de España y hasta la construcción de la misma en 1883- se habían dispuesto unas salas para la exposición de los becarios.



Plano de Roma, 1879

³⁶³ Flavia Matitti, “La Roma de Ignacio Pinazo”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 219.



Panorama de Roma, Plaza del Popolo, 1878³⁶⁴

A la escalinata de la célebre plaza iban a sentarse, con la esperanza de ser requeridas como modelos, las campesinas de los pueblos cercanos que, ataviadas con sus trajes típicos, vemos en algunos cuadros de Palmaroli o de Rosales, como su *Ciocciara* (1862). Y arriba de la escalinata, entre la iglesia de la Trinitá dei Monti (la iglesia de los franceses en Roma, aparte de la de San Luigi dei Francesi) y los jardines del Pincio, dominaba majestuosa la Academia de Francia, representando la *grandeur* de Francia. Cercana a ella estaba el convento de los nazarenos. También, desde los años 20 del siglo XIX, se habían instalado en la zona las primeras asociaciones artísticas. Pues bien, en este barrio fue donde encontraron refugio Rosales y sus amigos.³⁶⁵

³⁶⁴ Estas dos imágenes han sido sacadas de Flavia Matitti, “La Roma de Ignacio Pinazo”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 210.

³⁶⁵ Rosales vivió en la via della Purificazione con sus amigos Vicente Palmaroli y Luis Álvarez al poco de llegar a Roma, mientras que tenían el estudio en el vicolo del Basilico, número 11, según le explica a su hermano Ramón a mediados de noviembre de 1857 (Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 46). Pero este estudio se le quedó pequeño cuando decidió pintar el *Testamento de Isabel la Católica*, en una tela de 3x4 m y se cambió a otro en la via Greci, número 36 (o 32?), en enero de 1863 (Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 78).



Plaza de España, escalinatas a la iglesia de Trinità dei Monti

Un lugar aglutinante de la colonia artística de Roma fue el célebre Café Greco, en la vía Condotti, donde se daban cita artistas, músicos y escritores de todas las nacionalidades, desde el siglo XVIII, y en el que los españoles tenían una sala particular, porque al parecer gritaban mucho. Rosales lo cita en sus cartas y Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, en su *De Madrid a Nápoles* (1861), ya hablaba de él:

“Allí tienen una sala particular los españoles; allí he encontrado a mi antiguo amigo el escultor Vilches; al pintor de batallas Fortuny..., a Palmaroli, pensionado por los reyes de España, y que pinta un cuadro de devoción que se elogia mucho; a Alejo Vera, pensionado particular, que bosqueja un cuadro, *El martirio de san Lorenzo* destinado a la futura exposición española; a Marcial, a Francés, a Rosales, y a otros cuyos nombres no recuerdo.”³⁶⁶

En el café se guarda una agenda alfabética donde los españoles escribían sus nombres y direcciones, como referencia, y en la que se lee, entre otros: “Rosales, Eduardo –Vicolo

³⁶⁶ En José Antonio Pérez-Rioja, *Op. Cit.*, 1981, pág. 123.

dei Greci, 39”.³⁶⁷ La colonia de artistas españoles era la más numerosa; desde los tiempos de Rosales hasta prácticamente el final de siglo, casi todos pasaron por allí, siendo Fortuny el pintor que mayor influencia ejerció no sólo sobre sus compatriotas, sino también sobre los italianos y los franceses. Diego de Angelis lo describe así:

“En aquellos veinte años, de 1865 a 1885, los artistas españoles tuvieron en Roma una posición que ningún otro grupo de artistas ha tenido nunca. Durante todo ese tiempo fueron los árbitros y los directores del pensamiento artístico romano. Los salones más exclusivos les abrían sus puertas y con el patrocinio del príncipe Baldassare Odescalchi, que era el gran mecenas de la época, habían tenido libre acceso a esos palacios que muy raramente acogían a pintores y escultores lugareños. Actualmente resulta difícil darse cuenta de la influencia moral y material que entonces ejercieron Fortuny y sus seguidores.”³⁶⁸



Ludwig Passini, *Kunstler im Cafe Greco in Rome*, 1856, 49x62 cm, Hamburg Kunsthalle

Efectivamente, Mariano Fortuny fue uno de los pintores más célebres que había en la comunidad internacional de Roma, y su estilo fue muy imitado, como veremos en el capítulo siguiente. Rosales enarbolaba la bandera de la pintura de historia que le situaba en la línea sucesoria del gran arte español del Siglo de Oro, haciéndole continuador de

³⁶⁷ *Recuerdos de Roma (1848-1967)*. Fotografías de la colección de Bernardino Montañés, Juan Antonio Hernández Latas y Piero Beccetti (textos), abril-mayo 1997, pág. 36. Via (calle) o vicolo (callejón) puede ser un error de transcripción. Así como el número, 39, según este dato, o 36 (o 32) según Rubio.

³⁶⁸ Diego de Angelis, *Le cronache del Caffè Greco*, 1930, pág. 80.

Velázquez, opinión en la que todos, críticos y artistas, tanto españoles como extranjeros, coincidían. Por su parte, Fortuny representaba la nueva pintura, la que triunfaba en los Salones de París y que la burguesía reclamaba para decorar sus casas, aquella de pequeño formato, el llamado *tableautin* y estilo *papillotant*, que era la opuesta a la de su amigo Rosales, y por la que el pintor catalán se enriqueció (haciendo igualmente rico a su marchante francés Goupil), mientras que el madrileño murió pobre.



Piazza del Popolo y los jardines del Pincio

Al éxito de Fortuny contribuyó el hecho de estar casado con Cecilia, la hija de Federico de Madrazo, el hombre que dominaba la escena artística española desde la década de 1840, no sólo por su triunfal carrera como pintor sino por los muchos cargos que desempeñó (pintor de corte de la reina Isabel II, director del Museo del Prado, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...), del que ya hemos hablado. En efecto, las veladas que organizaba Cecilia de Madrazo en su magnífica villa romana, en las que frecuentemente se sentaba al piano para interpretar canciones, acompañada a veces por Henri Regnault (amigo y gran admirador de Fortuny), entre otros, constituían un foco de atracción en la colonia artística pues para muchos de sus miembros, Fortuny, era un ejemplo a seguir.

En cuanto al sistema artístico italiano, difería mucho del español y del francés. Aquella Roma anterior a la unificación carecía de un régimen de exposiciones nacionales centralizado, sencillamente porque todavía no era la capital del reino: era la capital de los Estados Pontificios, no lo olvidemos. Italia era un conjunto de regiones (algunas de las cuales habían pertenecido a los imperios de Europa en el pasado) que tenían sus propias administraciones. De momento en Roma no existía un sistema de exposiciones nacionales como tenía España, nacido bajo iniciativa estatal para promocionar las Bellas Artes con sede en Madrid; o el Salón de París, así mismo promovido por el gobierno francés y que había constituido el modelo original en el que se inspiraron tantos otros salones europeos. Por tanto, los artistas italianos, a falta de una protección estatal, se asociaban entre ellos y organizaban por su cuenta sus muestras.

Así, por ejemplo, existían diversas asociaciones artísticas. Una de ellas era la *Società degli Amatori e Cultori di Belli Arti* fundada en 1829 por artistas italianos y extranjeros, para promover las Bellas Artes, cuyos socios se dividían entre *cultori* (artistas) y *amatori* (mecenas y comitentes). Entre los firmantes del primer estatuto, en 1830, figuraban artistas neoclásicos y puristas como Horace Vernet, Tommaso Minardi, Bertel Thorvaldsen, Vincenzo Camuccini, etc. Desde sus inicios la sociedad tuvo una vocación internacional, para que los pintores residentes en Roma tuvieran un lugar donde exponer. La sede estuvo -desde 1834- en el palacio de la Dogana (aduana) de la plaza del Popolo, hecho al que contribuyó el papa Pío VII que quería “dare incremento all’amore per le arti belle”³⁶⁹. Precisamente, allí estuvo expuesto el *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, junto a los demás cuadros españoles, antes de ser enviados a la Exposición Nacional de Madrid en 1864.³⁷⁰ Y allí siguieron celebrándose las exposiciones hasta que se construyó el nuevo palacio de exposiciones en la vía Nazionale, en 1884.

³⁶⁹ En Paola Hoffmann, *Guide Rionali di Roma. Rione IV, Campo Marzo*, 1981, pág. 132.

³⁷⁰ Los archivos y catálogos de las muestras de la *Sociedad*, luego *Círculo Artístico* a partir de 1870, desaparecieron cuando éste se cerró en la década de 1970, con el añadido de que la mayoría había ardido en 1935; y las bibliotecas romanas no guardan copias de ello (Teresa Sacchi Lodispoto, “Aspetti dell’associazionismo artistico romano dopo il 1870”, en VV.AA., *Roma moderna e contemporanea*, 1999, pág. 295). Además, durante la década de 1860, debido a las agitadas circunstancias políticas por el proceso de unificación y a cierta censura pontificia que venía de atrás, el número de publicaciones disminuyó considerablemente. Por tanto, de la exposición en 1864 con los cuadros españoles no hay testimonio. Que sepamos, aquella fue la única vez que expuso Rosales en Roma.

Otra asociación era el *Circolo Artistico*, a partir de la década de 1870, heredero de la *Società degli Amatori e Cultori di Belli Arti*, cuyo palacio de la vía Alibert, todos los años, los artistas se encargaban de decorar para las fiestas del carnaval a las que los romanos eran tan aficionados. Esta asociación organizaba muestras en la llamada Casina del Pincio donde exponían pintores italianos y extranjeros (entre los españoles, los del círculo de Fortuny); y también organizaba las fiestas de Cervera, con disfraces, que se celebraban en primavera en las cuevas de toba de Cervera, en las afueras de Porta Maggiore, con merienda campestre incluida, a las que los españoles no faltaban. Y célebres eran las fiestas que hacían los españoles, como explica Martín Rico en sus memorias³⁷¹. El *Circolo Artistico* estaba presidido por el príncipe Baldassare Odescalchi (1844-1909), gran mecenas del arte y artífice de la creación de las exposiciones bienales.

Las asociaciones artísticas y las muestras que se organizaban constituían escenarios donde los pintores se encontraban. Pero aparte estaban las escuelas y las academias, así mismo lugares de encuentro e intercambio de influencias. Entre ellas, la academia Gigi, en la vía Margutta, frecuentada por muchos artistas tanto españoles como extranjeros, entre los que figuraban Rosales y Fortuny. Su fundador era un antiguo modelo, Luigi Tallarici. Por tres liras al mes, los estudiantes tenían derecho a acudir a las clases de Desnudo y Ropajes. En sus últimos años, los dibujos de Fortuny se cotizaban tanto, que fuera de la academia ya esperaban los comerciantes para comprárselos y el astuto Luigi sacaba buen provecho de ello.³⁷²

Otros lugares de estudio donde copiar a partir de modelos y estatuas fueron las Academias de Bellas Artes. La de Francia era indudablemente la mejor, recordemos que ya lo decía Federico de Madrazo a su padre por carta, y lo dirá Fortuny a su abuelo: “Sabrá que ya hablo el italiano y que voy a dibujar a la Academia de Francia, que es la

³⁷¹ Martín Rico, 1906, *Op. Cit.*, pág. 81.

³⁷² Augusto Jandolo, *Studi e modelli di via Margutta*, 1953, pág. 60. El autor transcribe un diálogo entre el director de la academia y Fortuny, que nos da a entender lo mucho que se apreciaban los dibujos del pintor catalán: “¿Pero qué dice, maestro Fortuny? Yo no quiero mensualidades de usted. Déjeme, tan sólo de vez en cuando, algún dibujo suyo no muy logrado. Y digo no logrado por impericia del modelo, entiéndame, ¡no por la suya! El español sonreía y consentía...”

mejor por la abundante y escogida colección de estatuas.”³⁷³ Así como Rosales era amigo de Carolus Duran, Fortuny lo fue del pintor Ernest Hébert (director entre 1867 y 1873), del escultor Prosper d’Epinay y, sobre todo, del pintor Henri Regnault, lo que le facilitaría la entrada. No tenemos constancia de que Rosales copiara en la Academia de Francia, aunque sí acudiría a las exposiciones y a las veladas que en ella se celebraban, o a pasear por sus jardines³⁷⁴.

En todos estos sitios coincidían los pintores. También en las *soirées* que organizaba la aristocracia romana en sus palacios para los artistas de la ciudad, como por ejemplo, el príncipe Baldassare Odescalchi, o el príncipe Torlonia, Giovanni Colonna, casado con la noble española Isabel Álvarez de Toledo (hija del marqués de Villafranca). Éstos últimos más próximos a los españoles a los que prestaron contactos y ayudas³⁷⁵.

Conocemos ya el ambiente artístico romano. Veamos, seguidamente, cómo fue para Rosales la experiencia de viajar a Roma.

El viaje de Rosales a Roma o Italia como meta

Para entender la importancia del viaje de Rosales a Roma, conviene dar algunas notas sobre su juventud en Madrid y su paso por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Rosales había ingresado en dicha Academia, de la calle Alcalá de Madrid, en 1852 donde estudió Bellas Artes. Fueron sus maestros Federico y Luis de Madrazo (el padre, José, era el director), Luis Ferrant, Juan Antonio y Carlos Luis de Ribera, Carlos de Haes y Joaquín Espalter, entre otros. Y sus compañeros Martín Rico, Palmaroli, Gisbert, Raimundo de Madrazo, Casado del Alisal, Vera, Zamacois, Dióscoro Puebla, etc. Ya hemos comentado que los Madrazo ejercían un acusado poder sobre la Academia (la cual seguía el modelo francés) y cómo Federico de Madrazo, al hacerse profesor en

³⁷³ En Carlos González López y Montserrat Martí (comisarios), *Fortuny y los pintores españoles en Roma (1850-1900)*, 1996, pág. 32.

³⁷⁴ Por los jardines de la Villa Medici pasaba con Carlota, con la que tuvo una relación en sus primeros años romanos (Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, págs. 86-87).

³⁷⁵ Carlos González López y Monserrat Martí, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, 1987, pág. 26.

la escuela tras su periplo por Europa, le había inferido a ésta aires mundanos. Así lo recuerda Martín Rico: “Después entré en la clase de colorido, de la que fue profesor don Federico de Madrazo, verdadero maestro de toda la juventud de entonces y el que ha tenido más influencia en la enseñanza. Todo moderno, a la altura de la Europa de entonces; con él desapareció aquella rutina y el mal gusto de la época anterior.”³⁷⁶ Rosales también respetaba mucho a don Federico, y éste siempre le correspondió en su interés. En una carta de julio de 1854, Rosales le cuenta a su hermano Ramón: “Estoy concluyendo en la Academia el *Baco* y el *Sileno*. A don Federico le ha gustado mucho, ... me quiere bastante, se interesa por mí y creo que con el tiempo tendré de él lo que quiera.”³⁷⁷

Una práctica habitual para los jóvenes aprendices era copiar cuadros de los grandes pintores, que en Madrid podían llevar a cabo en el llamado museo de Pinturas (actual Museo del Prado), como ya se ha explicado. Rosales lo hizo de Velázquez, Van Dyck, Tiziano... Su admiración por los antiguos maestros era total. En El Escorial, por ejemplo, admiró boquiabierto los frescos de Pellegrino Tibaldi en la Biblioteca, que él creía de Luca Cambiaso, conocido como Lucchetto, y que fue otro de los artistas italianos llamado por Felipe II para las decoraciones de El Escorial.³⁷⁸ “El techo me dejó admirado, es obra de un tal Lucchetto, discípulo de Miguel ángel, y te aseguro que quisiera estar aquí un año para mirarlo. Precisamente tenía un ansia grandísima por ver obras de este género y de este carácter tan colosales, parece que el corazón me dictaba el efecto que habían de hacer, es mi grande aspiración este género de arte porque me arrebató.”³⁷⁹

Está claro que Madrid ya se le quedaba corto para seguir aprendiendo, sus ansias por admirar las obras de los antiguos hacía indispensable el viaje a Italia, tal y como venía siendo costumbre para cualquier artista en aquella Europa según se ha explicado en páginas anteriores. También contribuían a aquel deseo las maravillas que contaban los pintores mayores a su vuelta de Roma. De manera que, junto a sus buenos amigos de la

³⁷⁶ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 17.

³⁷⁷ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 27.

³⁷⁸ Florencio de Santa Ana, “Rosales y el arte italiano del Renacimiento”, *Bellas Artes*, abril de 1974.

³⁷⁹ Carta a su hermano Ramón del 2 de enero de 1857, en Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 34.

Escuela de San Fernando, Vicente Palmaroli, Alejo Vera y Luis Álvarez, el asunto quedó planeado. Vicente Palmaroli, muchos años después, lo recordaba así:

“Contemplando las estatuas y bustos que nuestro profesor del Antiguo y Ropajes, don Federico de Madrazo, nos hacía dibujar en su clase de la Academia de San Fernando, se despertó en nosotros el vehementísimo deseo de ir a Italia, y a Roma especialmente, en cuyos museos existen los originales de aquellas obras maestras; y este deseo se convirtió en resolución firmísima, al admirar, poco tiempo después, expuestos en el Ministerio de Fomento, los cuadros de envío de los pensionados Sres. Montañés y Luis Madrazo, *Saul y la Sibila*, del primero, y *El entierro de santa Cecilia*, del segundo. A sostener en nosotros esta aspiración, contribuía don Bernardino Montañés, mostrándonos admirables copias a la acuarela que él hiciera, de los bellísimos frescos decorativos de Pompeya.”³⁸⁰

Palmaroli tenía una pensión del Estado, otorgada por el rey consorte Francisco de Asís, mientras que Luis Álvarez poseía sus propias rentas familiares, y ambos quisieron compartirlas con Rosales y Vera dada la falta de recursos de éstos. Vera no quiso aceptar la invitación pero Rosales no pudo negarse ante ver cumplido su sueño de viajar a la Ciudad Eterna. Fueron a Italia a través de Francia, periplo que les ocupó un mes, durante el cual Rosales tuvo ocasión de ver el cuadro de Léon Cogniet, *La hija de Tintoretto*, en Burdeos, que le impresionó, y el de Paul Delaroche, *Cromwell mirando el cadáver de Carlos I*, en Nimes, de los que ya hemos hablado en el capítulo de Francia. Era agosto de 1857.

Ya en Italia, en las ciudades de Génova, Florencia, Pisa y Siena pudo disfrutar de las obras de los renacentistas Andrea del Sarto, Ghirlandaio, Peruggino, Miguel Ángel, Rafael, y tantos otros. Así, por ejemplo, en Génova visitan el museo de escultura donde admira un *Cristo della Pietà* de Miguel Ángel. En Pisa, en la catedral contemplan varias obras de Andrea del Sarto; y en el cementerio, el fresco de Gozzoli, *La partenza di Agar*, y los de Orcagna, *El triunfo de la muerte*, *El juicio final* y *El infierno* en los que destaca la expresividad de sus cabezas, según leemos en su diario.³⁸¹

La galería Pitti y la de los Uffizzi de Florencia le llaman especialmente la atención y escribe en su diario sus impresiones:

³⁸⁰ Vicente Palmaroli, *Op. Cit.*, 25 de junio de 1894.

³⁸¹ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 55.

“En la galería Pitti he conocido pintores que ignoraba lo que valen: Pietro Perugino, deliciosísimo, muy correcto de dibujo, y sobre todo, sus composiciones tienen un sentimiento religioso admirable, fisonomías llenas de expresión y de vida y gusto exquisito en sus figuras. *El entierro de Cristo* y *Una Virgencita de rodillas* de Andrea del Sarto. Simpático artista. Composiciones muy espontáneas, trozos de desnudo, dibujos con extraordinaria fineza... color muy transparente pero en ocasiones vigoroso... Leonardo da Vinci, retrato de mujer con manos divinas. Rafael, admirable como siempre... En la galería de los Uffizzi, dibujos originales. De Rafael, apuntes de todo el grupo hecho para el cuadro de la *Virgen del Pez*; el *Ángel y Tobías*, vestidos a la usanza de los pajes, y la Virgen, de albanesa, con un envoltorio por Niño...”³⁸²

De muchas de estas obras hace apuntes, como el *Narciso* de Miguel Ángel, uno de sus más bellos dibujos.



Copia de Miguel Ángel, 1857



Copias de Sogliani y Parmigianino, 1857

³⁸² En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 57-58. Precisamente de la *Virgen del Pez* de Rafael, pintor venerado en Italia, tomó la inspiración para su *Tobías y el ángel*, como se contará en el siguiente capítulo.

En la iglesia de la Calza, al lado de Porta Romana, admira una tabla de Perugino que representa a Cristo en la cruz con la Magdalena arrodillada, san Juan y otros santos. De ellos escribe: “Cuadro bellísimo, cabezas llenas de piedad con un espíritu y fuego admirables; ejecución y aspecto completamente descuidados, no aspirando a más que a expresar con admirable energía. Ha conseguido lo más hermoso que puede conseguir un artista con sus obras; edificar a los que las ven, hablar al corazón del hombre y hacerle la misma impresión y pasar por el mismo sentimiento que expresan sus figuras.”³⁸³

Es importante insistir en cómo ya, desde joven, Rosales se fija en la sencillez, la naturalidad y, sobre todo, en “la ejecución descuidada al servicio de la expresión”; y cómo estas mismas características, años más tarde, las hará suyas en sus propios cuadros. De la misma manera, es ya evidente su admiración por Miguel Ángel, pintor con el que también se le relacionó años después, a tenor de sus últimas obras, los *Evangelistas*, figuras claramente miguelangelescas.

Pero sigamos con los lugares que más impresionaron a Rosales durante el viaje: la iglesia del Carmen, con la capilla Brancacci y sus frescos de Masaccio y Filipino Lippi, de la vida de san Pedro y san Pablo; nuevamente la escena de una resurrección le sorprende por la expresividad. En la iglesia de Santa Trinitá, los frescos de Ghirlandagio representando la historia de san Francisco: otra vez, la expresividad, la composición, la sencillez y la naturalidad. En Santa María Novella, en un pórtico frente a la iglesia, dos santos abrazados de Della Robbia. En el coro, los frescos de Ghirlandagio. Visita la casa de Miguel Ángel; la galería de la Academia de Bellas Artes con los cuadros de Fran Angélico y Perugino.³⁸⁴

Lee la vida de Rafael en *Le vite* de Vasari, y el 14 de octubre de 1857 escribe:

“He leído en el Vasari algo de la vida de Rafael, y me ha entusiasmado muchísimo. Ha despertado en mí tal deseo de pintar, que tomo la firme resolución de hacer cuadros originales, sea como sea; si no pueden ser grandes, los haré pequeños; si me falta dinero para el modelo, me valdré de los amigos; si había de hacer una copia, un original me llevará el mismo tiempo o

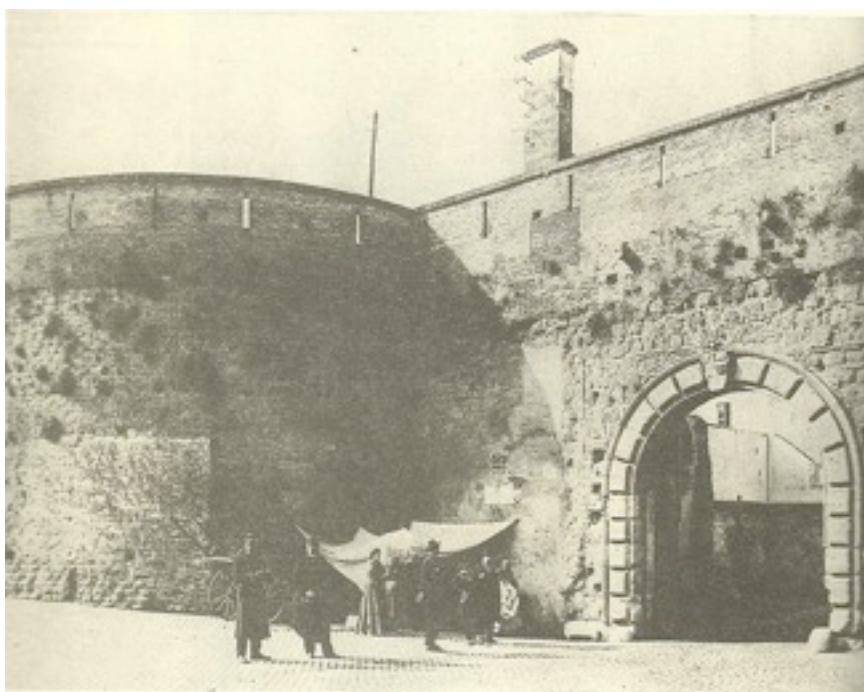
³⁸³ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 62.

³⁸⁴ Todo el viaje a través de la Toscana está recogido por Chacón y posteriormente por los demás biógrafos de Rosales (Pantorba, Salas, Rubio, entre otros). Y para lo que son las posibles influencias, ver el artículo de Florencio de Santa Ana, “Rosales y el arte italiano del Renacimiento”, *Bellas Artes*, abril de 1974, ya citado.

poco más: este es el único modo de ir adelante. Ahora continúo haciendo sólo estudios. No es perder el tiempo, pero es consumirlo en una práctica que no da resultado.”³⁸⁵

Resulta sorprendente la determinación del joven Rosales “de hacer cuadros originales”, ya no copias, en lo que es una verdadera vocación de pintor; firme deseo que ya expresó en Burdeos a la vista de la obra de Cogniet, *La hija de Tintoretto*, cuando dijo el 25 de agosto de aquel año: “Hago voto formal de pintar un cuadro, aunque me muera de hambre” (ver pág. 174). Es decir, él sabe que se debe entrenar haciendo estudios y dibujos, y que las copias son los ejercicios de pensión exigidos a los estudiantes, pero está convencido de que su meta es realizar un cuadro original. El gran cuadro. Algo que tenían en mente todos los pintores que iban a Roma, como le decía José de Madrazo a su hijo.

El 19 de octubre de 1857 entraban en Roma por la Porta Cavalleggeri.



Porta Cavalleggeri

³⁸⁵ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 67.

Rosales en Roma: las tres etapas

Rosales llegó a Roma en 1857 y se marchó en 1870, muriendo en Madrid en 1873. Salvo dos viajes a París, y sus estancias en España, una gran parte de su corta existencia la pasó en la Ciudad Eterna. Podríamos dividir su vida allí en tres etapas. Una primera de llegada y asentamiento en la ciudad, de 1857 a 1861, caracterizada por los ingresos en el hospital de Montserrat y las penurias que pasa. Una segunda de 1862 a 1867, protagonizada por el triunfo del *Testamento de la Isabel la Católica* en la Exposición Nacional de 1864, y sus consecuencias. Y una tercera, entre 1867 y 1870 en que disfruta de su éxito y pinta *La muerte de Lucrecia*. En esta última etapa tiene lugar su encuentro con la escultora suiza Adèle d’Affry, apodada *Marcello*.³⁸⁶

Primera etapa de la estancia en Roma: 1857-1861

En esta etapa de asentamiento en la ciudad, los ingresos en el hospital de Montserrat a causa de su tuberculosis son constantes.³⁸⁷ Tiene poco dinero y sobrevive gracias a sus buenos amigos que nunca le faltan. Está pendiente de que le concedan la pensión de gracia que solicitó al gobierno y que finalmente obtiene. Hace copias y un sólo cuadro significativo, *Tobías y el ángel* (terminado más tarde). También visita la Exposición de Florencia de 1861 (de la que también hablaremos en el siguiente apartado).

³⁸⁶ Lo transcurrido en estos años ya ha sido relatado por los biógrafos de Rosales desde Cotarelo (1902) a Rubio (2002), por tanto, no ahondaré en ello ya que no es el objetivo de este trabajo escribir una biografía más del pintor. Y hay que tener en cuenta que los últimos que han escrito sobre Rosales (Salas, Pardo Canalís, Rubio) han completado, con la adquisición de más cartas y documentos, lo contado por los primeros biógrafos (Cotarelo, Chacón, Pantorba), y que todo ello está actualizado en la cronología del catálogo razonado de los dibujos. Tampoco hablaré de todos los cuadros que pintó Rosales durante sus años romanos. Me limitaré a dar a conocer lo más relevante de cada etapa para así tener una visión de conjunto de lo que fue su estancia en Roma, antes de adentrarnos en lo puramente pictórico.

Lo que sí incluyo es la historia de Rosales con Adèle d’Affry hasta ahora desconocida en España.

³⁸⁷ Este hospital, adscrito a la iglesia del mismo nombre, era el que atendía a los enfermos españoles. La iglesia de santa Maria in Monserrato degli Spagnoli era y es la iglesia nacional de España en Roma, situada en la vía Giulia. El hospital y la iglesia nacieron de la fusión, en 1803, de dos instituciones semejantes fundadas a fines de la Edad Media como centros de acogida para peregrinos españoles, así como necesitados y enfermos: la de Santiago, de procedencia castellana, y la de de Montserrat, creada por la Corona de Aragón. En 1852 siendo papa Pío IX, Isabel II le dio un nuevo empuje al hospital y en él se atendió a la colonia española en Roma de forma regular, dado lo numerosa que era. Hoy ya no existe, pero hay una placa que lo recuerda.

El 25 de octubre de 1857 escribe a su hermano contándole que está sin blanca, “pues la tarea de buscar casa y estudio nos lleva todo el tiempo y el dinero”, y que ha ido a ver a Vicente González Arnao, primer secretario de la embajada de España ante los Estados Pontificios. También le trasmite su anhelo de pintar un gran cuadro: “Estoy convencido de que mi porvenir depende de pintar ahora un cuadro. Lo he pensado mucho y estoy tan decidido a pintarlo que lo haré aunque me quede sin camisa.”³⁸⁸ Nuevamente aflora la idea de hacer un cuadro original con el que poder presentarse en una Exposición Nacional, comenzando así una carrera profesional como pintor, al igual que afloró durante el viaje por Francia e Italia, ya comentado.

En otra carta de mediados de noviembre le explica a su hermano Ramón que se ha instalado con sus amigos Palmaroli y Álvarez, en un cuarto de la via Purificazione que pagan los tres y que también tienen un estudio en el vicolo del Basilico número once, que pagan –en cambio– sus dos amigos y no él (ver nota 365). Le cuenta que ha pedido permiso para copiar una *Magdalena* de la galería Borghese, que acude también a una academia de modelos desnudos pero que no puede permitirse pintar a la acuarela modelos vestidos con trajes del país, porque no tiene para la caja de colores. Dibuja en el hospital de Santiago anatomías del natural en la clase de disección.³⁸⁹

Ya ha visitado el Vaticano con su galería de esculturas y las estancias de Rafael. La contemplación de tantas obras de arte le ha dejado extasiado (los grandes maestros le siguen impresionando), y con unas enormes ganas de pintar:

“Los artistas modernos distan mucho de poderse comparar con los antiguos. Rafael y Miguel Ángel murieron, y seguramente no vendrán otros que los sustituyan ni con mucho. Por mi parte no deseo sino procurarme medios, y si lo consigo, trabajar mucho y pintar cuadros originales, cosa que ya hubiera empezado si me hubiera sido posible, porque la vista de obras tan buenas ha despertado en mí una especie de deseo rabioso por probar hasta dónde alcanzan mis fuerzas.”³⁹⁰

También le dice que ha visto al papa con su guardia suiza, que le llama la atención por el atuendo medieval, “parece que llevan el mismo uniforme cuyo modelo hizo Rafael

³⁸⁸ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 74.

³⁸⁹ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 80.

³⁹⁰ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, págs. 82-83.

para el papa Julio II”. Y que los franceses han tomado Roma: “Por lo demás, los franceses son los amos de la ciudad, y el rey de ella es el general francés.”³⁹¹

En 1858 tiene lugar el idilio con la italiana Carlota y comienzan los ingresos en el hospital de Montserrat debido a su tuberculosis.

En un album escribe que, el 12 de abril, fue a ver a la reina madre María Cristina de Borbón al palacio Albani para intentar conseguir la pensión. Sus amigos le tuvieron que prestar la ropa adecuada: “Gracias al frac de Casado, los pantalones, chaleco, camisa y corbata de Luis y al sombrero de Gisbert, lo he conseguido... ¡Hermosa mujer habrá sido! Parece mentira sea ésta la esposa de Fernando VII. Nada espero de ella, así que lo que venga no me cogerá de susto”.³⁹²

El 12 de septiembre es ingresado en el hospital de Monserrat para efectuarle una sangría, le acompañan Casado del Alisal, Esquivel y Luis Álvarez. Los médicos le aconsejan que se vaya a Nápoles unos días. Finalmente permaneció en el hospital casi tres meses. Sus amigos no dejan de ir a visitarlo. Y en más de una ocasión siente que va a morir.

El 5 de noviembre de 1858 escribe una carta a su primo Fernando Martínez de Pedrosa donde le habla de su convalecencia y le trasmite su impaciencia porque no llega la pensión, aunque nunca le falta el buen humor:

“Es un régimen llevadero, pero si la pensión no se consigue, voy a tener que agarrar un violín y sentarme en una esquina a rezar las lamentaciones de Jeremías si ya el doctor no me prohíbe también este ejercicio del brazo como perjudicial en ese caso, veré de sustentarme con achicorias y berros con lo cual andaré ligero que será una bendición de Dios.”³⁹³

Dadas las circunstancias y como tenía buen oído, decidió dar clases de violín con su amigo el violinista Héctor Pinelli (de cuyo retrato, de 1869, se ha hablado en el capítulo de Francia), por si tenía que recurrir a la música en caso de necesidad. Lo cuenta A.

³⁹¹ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, págs. 82-83. Recordemos que estamos en pleno proceso de unificación de Italia. En 1847, Garibaldi, que ya había conquistado el norte del país, estaba a las puertas de Roma y el papa, Pío IX, huyó a Nápoles. Luis Felipe de Orléans, rey de Francia, lo devolvió a su trono de los Estados Pontificios, mandando sus tropas a Roma.

³⁹² En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 85.

³⁹³ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 54.

Danvila Jaldero: “...desesperanzado y abatido, pensó en acudir a recursos extraños a su profesión, y con tal objeto, comenzó a tomar lecciones de violín de cierto maestro, Pinelli, que notando en él buenas disposiciones musicales le hizo entrever la posibilidad de lograr con el manejo del arco lo que tan difícil se le presentaba con el de la paleta y los pinceles.”³⁹⁴ Su idilio con Carlota ha terminado.

El 16 de abril de 1859 recibe carta de su primo Fernando donde le notifica que le han concedido la pensión “de gracia”. El anuncio lo firma el marqués de Corvera, ministro de Fomento, y en él se especifica que se le concede una pensión extraordinaria de ocho mil reales al año, por tres años, para estudiar pintura. Para ello han intervenido ante el ministro, desde Madrid, sus amigos artistas, sobre todo, el escultor José Vilches, que admiraba mucho a Rosales. Fue Alejo Vera, recién llegado a Roma, quien le comunicó la noticia en el hospital³⁹⁵. Aquellos reales le ayudaron a liberarse en parte de sus trabajos de copista y dedicarse por fin a pintar sus propios cuadros; además, una de las condiciones de la pensión era enviar un cuadro original o una copia al término de la misma. A tal fin, se dispone a pintar *Tobías y el ángel*.

Antonio de Ríos Rosas es nombrado embajador ante los Estados Pontificios, de quien se decía era muy afín a los artistas, y a él acude para normalizar su situación económica³⁹⁶. Éste le da un anticipo para viajar a España durante el verano y permanecer tres meses en el balneario de Panticosa, como era la intención del pintor. Pero el anticipo no es

³⁹⁴ Rafael Balsa de la Vega y A. Danvila Jaldero, “Semblanza de Rosales”, *La Ilustración Artística*, 29 de abril de 1895.

³⁹⁵ Bernardino de Pantorba, *Eduardo Rosales*, 1937, pág. 41.

³⁹⁶ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 847.

suficiente y se lo completan el pintor norteamericano William Stanley Haseltine, el escultor francés Prosper d'Epinay y el escultor José Piquer ³⁹⁷.

Del 15 al 28 de febrero de 1860 vuelve al hospital. Escribe a su primo Fernando Martínez de Pedrosa el 25 hablándole de literatura italiana:

“Últimamente me he engolfado un poquillo en la literatura italiana, y con tanto amor me he entregado al estudio de tan admirable y galana lengua, que quizá de ello se resintieran mis pinceles, si el amor que les profeso fuera posible que por nada de este mundo se apagara.” ³⁹⁸

Fermín Herrán escribía una semblanza sobre Rosales en *El Imparcial* en 1880, en la que transcribía las palabras del pintor al respecto: “Tres libros tendré por inseparables compañeros en las adversidades y en las alegrías de mi vida artística: *El Quijote*, *La Divinia Comedia* y *Los prometidos esposos*.” ³⁹⁹ También sabemos que en Florencia leyó las *Vidas* de Vasari a propósito de Rafael, y tiempo después las *Vidas paralelas* de Plutarco. ⁴⁰⁰

Entretanto continúa pintando *Tobías y el ángel*, que le está costando más de lo que imaginaba, especialmente el ángel, y no ve posible terminarlo para julio de 1860 como él quería. Al mismo tiempo ya tiene pensado hacer un cuadro de historia. En otra carta a su primo Fernando, del 1 de junio, se lo cuenta:

³⁹⁷ Juan Chacón, 1924, *Op. Cit.*, pág. 102.

William Stanley Haseltine (1835-1900) viajó a Roma en 1857 y allí permaneció dos años, momento en que debió conocer a Rosales. Volvió después a Nueva York, afianzándose como un notable paisajista, especializado en la costa este de su país natal. En 1867 se estableció de nuevo en Roma donde estrechó lazos con la colonia española, capitaneada por Fortuny. De esa época data el retrato que Rosales hizo a su hijo mayor, Stanley Lane Haseltine, que contaba alrededor de 8 años. En *William Stanley Haseltine. Notes and recollections from his life collected by his daughter Helen Haseltine Plowden*, 1947, pág. 93.

Haseltine fue así mismo amigo de Zamacois, con quien se carteaba. En Mikel Lertxundi, “El círculo de Zamacois: amistades, coleccionistas, marchantes y géneros entre París y Roma (1860-1870)”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2006-2007, pág. 53.

El escultor Prosper d'Epinay (1836-1914) también formaba parte del círculo de los españoles que tuvo su momento de apogeo en los años 1865-1870.

³⁹⁸ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 102.

³⁹⁹ En Fermín Herrán, “Eduardo Rosales”, *El Imparcial*, 5 de abril de 1880.

Los prometidos esposos (*I promessi sposi*) es una novela romántica de Alessandro Manzoni (1785-1873) cuya edición definitiva se publicó en 1842, y que se hizo muy popular en aquellos años. Está considerada la primera novela moderna italiana. Rosales la calificaba de “joya del siglo”.

⁴⁰⁰ Bernardino de Pantorba, *Op. Cit.*, 1937, pág. 49.

“... adelantaré ahora el cuadro cuanto me sea posible para quedarme desahogado e invertiré los dos años que me quedan en pintar un cuadro grande que probablemente será de la historia de España, y el cual enviaré, si Dios quiere y me porto bien, a la Exposición del 62”.⁴⁰¹

Tras una estancia en el balneario de Panticosa, que después alarga en el País Vasco (Irún, Vergara...), está de vuelta en Roma el 18 de noviembre y se dispone a terminar el *Tobías* que ya lo está deseando. Pero lo que le obsesiona es pintar un cuadro de historia. Así se lo confesaba a su hermano Ramón desde Vergara el 14 de septiembre de 1860 (ver pág. 70).

Está claro que le gusta documentarse y leer, a la hora de elegir un tema y llevarlo a cabo sobre el lienzo (como se explicó en el primer capítulo). Ya sólo piensa qué asunto escoger de la historia de España. Pero como no ha acabado el *Tobías* y tiene que entregar un cuadro al terminar su pensión, marcha a Siena para copiar el fresco *La impresión de las llagas de santa Catalina* de Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), conocido como *il Sodoma*, en la iglesia de santo Domingo⁴⁰². De paso va a ver la exposición italiana a Florencia, de 1861, donde participaba Luis Álvarez con su cuadro *El sueño de Calpurnia*⁴⁰³.

⁴⁰¹ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 58.

⁴⁰² Este cuadro, recientemente recuperado, ha sido expuesto junto a los demás cuadros religiosos en *Pinturas religiosas de artistas españoles en Roma (1852-1864) en el Museo del Prado* (ver nota 454).

⁴⁰³ Este lienzo participó en la Exposición Nacional de 1862 (ver pág. 57), obteniendo la segunda medalla; la reina lo adquirió entonces y además le prorrogó la pensión en Roma. Luis Álvarez se quedó muchos años en Roma y, como otros amigos de Rosales, pronto se inclinó por la pintura preciosista de casacón que tanto éxito tenía y que había introducido Fortuny.



Rosales, *Las llagas de Santa Catalina*, 1859, 208x138 cm, Museo del Prado

Entretanto sigue dándole vueltas a los temas de la historia de España. Varios son los que le rondan le cabeza, como ya se ha contado, y la figura de Isabel la Católica va tomando fuerza, pero todavía no sabe por cuál decantarse.

Mientras, sigue apurado por la falta de dinero. Vuelve a Florencia para esperar a Luis Álvarez. En otra carta a Palmaroli le cuenta la buena impresión que está produciendo el cuadro de su común amigo, que “es superior a todos, estuve un largo rato delante de él contemplándolo con el mismo orgullo que si fuera mío”.⁴⁰⁴

Segunda etapa: 1862-1867

Esta etapa empieza con su inclusión por primera vez en una Exposición Nacional de Madrid, en 1862, con el cuadro titulado *Nena* o *Niña sentada en una silla* (también pinta la *Ciociara*), y continua con el triunfo del *Testamento de Isabel la Católica* en la

⁴⁰⁴ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 65.

siguiente Exposición Nacional de 1864. En este periodo romano tienen lugar sus dos viajes a París (en junio de 1865 y en julio de 1867), con motivo de su participación en la Exposición Universal de 1867.

En enero de 1863 se cambia a un estudio más grande para poder pintar el *Testamento*. Del Vicolo del Basilico se pasa a la vía dei Greci.

Con el cuadro *Testamento de Isabel la Católica* ya pintado marcha a Madrid para participar en la Exposición Nacional, tras lo cual, se queda una buena temporada en España para acometer encargos, como retratos a personajes ilustres, según se ha contado en el primer capítulo. También visita Barcelona. Entretanto ha tenido una fuerte recaída; aún así, viaja a París durante la primera quincena de julio. La segunda quincena del mes la pasa en Panticosa reponiéndose y el resto del verano en Tórtoles de Esgueva de donde eran sus primos Fernando y Maximina Fernández de Pedrosa. El mes de octubre está en Madrid terminando algunos encargos, como el retrato a Cándido Nocedal.⁴⁰⁵

En noviembre de 1867 está de nuevo en Roma, y recibe un homenaje por parte de sus amigos, que le cuenta a Martín Rico el 5 de diciembre: “A mi llegada, los amigos y compatriotas, en número de treinta y cuatro, me han dado una comida en la que se pasó muy bien el rato. Al fin de la fiesta me ofrecieron una paleta que podría pasar a la posteridad como monumento histórico, si antes no concluye sus días en alguna prendería.”⁴⁰⁶

En ese mes vuelve a cambiar de estudio. De la vía dei Greci a la vía Margutta, el cual invitó a compartir al pintor José Villegas.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 870.

⁴⁰⁶ En Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 56.

⁴⁰⁷ Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 112. Este dato no lo mencionan los demás biógrafos de Rosales (Cotarelo, Chacón, Pantorba, Cánovas, o Salas). Sí lo da, en cambio, Francesca di Castro pero con una fecha errónea, 1855: imposible porque Rosales llegó a Roma en 1857 (en Francesca di Castro, *Via Margutta. Cinquecento anni di storia e d'arte*, 2006, pág. 199). También lo dan González y Martí, ver nota 536. Con respecto al dato de Villegas compartiendo el taller de Rosales en la vía Margutta, ver Ángel Castro, “José Villegas: vida y obra”, en VV.AA., *José Villegas (1844-1921)*, febrero-mayo 2001, pág. 56.



Rosales, *Retrato de Maximina*, 1862, 54x43 cm, Museo del Prado

Tercera etapa: 1867-1870

En esta última etapa romana pinta la *Muerte de Lucrecia*, su segundo gran cuadro de historia que presentó en la Exposición Nacional de Madrid en 1871, y en el que podemos encontrar rastros de las corrientes artísticas que convivían en Roma por aquellos años, como se explicará en el siguiente capítulo. También pinta otros cuadros significativos, como el *Retrato del violinista Pinelli*, y el *Desnudo*, descritos ya. Y cuadros más pequeños como *La presentación de Juan de Austria a Carlos V y Doña Blanca de Navarra en el capal del Buch*.

A su llegada a Roma, en noviembre de 1867, vivió unos meses en casa del cónsul de Chile. Pero después se alojó en el vicolo San Vicente de Tolentino, nº 7 y tuvo como discípulo al pintor Francisco Domingo, tal y como se recoge en una carta de éste al presidente de la Diputación de Valencia que le había concedido la pensión en Roma: “...me he establecido en el vicolo de Avignonesi nº 39 terzo piano, haciendo estudios bajo la dirección de don Eduardo Rosales que vive en el vicolo San Vicente de Tolentino nº 7.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ En *Francisco Domingo*, Francisco Fernández Pardo (comisario), 1998, pág. 16. Este dato de la nueva dirección de Rosales era, hasta ahora, desconocido para los biógrafos de Rosales.

El otro asunto de interés que tiene lugar en esta etapa es el encuentro con la escultora suiza Adèle d’Affry, apodada *Marcello*, entre 1868 y 1869, que aporta cartas inéditas de Rosales y un dibujo suyo.

Encuentro con Adèle d’Affry, *Marcello*

Adèle d’Affry (Friburgo, 1836-Castellamare, 1879), condesa de Castiglione Colonna, es una de las pocas escultoras existentes en el panorama europeo del tercer cuarto del siglo XIX⁴⁰⁹. Su figura está siendo sometida a revisión por parte de la historiografía suiza⁴¹⁰. En 1863 adoptó el seudónimo de *Marcello* para encajar mejor en un mundo dominado por hombres, y desde entonces intentó conjugar la vida mundana y social, con la vida artística (dilema que le acompañó durante toda su existencia, según dice en sus cartas), desenvolviéndose en los dos ambientes con natural seguridad pues además era una mujer llamativa -alta y rubia-, y de atractiva personalidad. Su círculo de amistades fue amplio, y sus admiradores muchos, y aunque enviudió joven, nunca se volvió a casar. Fue amiga de Delacroix, Courbet, Carpeaux, Regnault; de los músicos Liszt, Rossini y Gounod, del escritor Prosper Mérimée, del emperador Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo, del político Adolphe Thiers, etc., y con la mayoría de ellos mantuvo correspondencia escrita.⁴¹¹ Vivió entre Friburgo, París y Roma; y expuso en el Salón de París desde 1863 hasta 1876, en la Royal Academy de Londres en 1865, 1866 y 1867, y en las Exposiciones Universales de París en 1867, de Munich en 1869 y de Viena en

⁴⁰⁹ La escultora suiza Adèle d’Affry, apodada *Marcello*, es prácticamente desconocida fuera de su país. La primera referencia que tuve de ella fue en el libro de Robert Rosenblum y H. W. Janson, *Arte del siglo XIX*, 1992, pág. 380. En él se dice que dicha artista, cuando esculpió en Roma su obra *La Bacante cansada* (1869, museo de Arte e Historia de Friburgo), se inspiró “en los rasgos de un amigo suyo, el joven pintor Eduardo Rosales, para modelar su rostro”. En España no encontré referencias bibliográficas acerca de Adèle d’Affry, ni en toda la documentación por mí recogida en Roma con respecto a la estancia de Rosales en la Ciudad Eterna, tampoco él la menciona en sus cartas. Fue en la Biblioteca Nacional de París donde leí algunos libros sobre ella, mientras que la segunda parte de mi investigación me llevó a Friburgo: al museo de Arte e Historia, a los Archivos del Estado y a la Fundación *Marcello*, ubicada en el castillo d’Affry (Givisiez), lugares donde descubrí muchas más cosas. El artículo resultante de mis investigaciones será publicado bajo el título: “Eduardo Rosales y Adèle d’Affry *Marcello*: une rencontre romaine”, en la revista suiza *Annales Fribourgeoises*, vol. 76, 2014.

⁴¹⁰ El Museo de Arte e Historia de Friburgo está preparando una exposición retrospectiva de su obra para el otoño del 2014.

⁴¹¹ En los Archivos del Estado de Friburgo se guardan todas sus cartas, las cuales están siendo transcritas. La lista de personajes supera el centenar.

1873. La música fue su segunda gran pasión y parte de su obra está inspirada en ella, así como en la mitología. Adèle d’Affry, gran lectora, tuvo predilección por los temas femeninos, por un lado las heroínas y por otro, los personajes de obras musicales. Este aspecto ha permitido que sea considerada últimamente como precursora del simbolismo, mientras que la historiografía tradicional apenas la había valorado más allá del academicismo.⁴¹²



Foto de Adèle d’Affry, *Marcello*

Eduardo Rosales y Adèle d’Affry, *Marcello*, se conocieron en Roma en 1868. Rosales disfrutaba de los éxitos cosechados en París. Cuando regresó a la ciudad en noviembre de 1867, se instaló en casa de su amigo el cónsul de Chile, Joaquín Santos, como se ha dicho, donde fue atendido y cuidado de su tuberculosis. La duquesa Castiglione-Colonna, por su parte, también había participado en la Exposición Universal de París con varias esculturas, y aunque no recibió premio alguno, su obra fue bien acogida por parte de la crítica⁴¹³.

⁴¹² Caterina Y. Pierre, *Genius has no sex. The sculpture of Marcello (1836-1879)*, 2010, pág. 95. Según esta autora, Adèle d’Affry *Marcello*, a pesar de haber sido muy conocida en los medios artísticos y sociales franceses, durante el Segundo Imperio y la Tercera República, empezó a caer en el olvido después de morir. Con motivo del centenario de su muerte, en 1979, se le hizo una exposición en el museo de Arte e Historia de Friburgo que luego fue al de Rodin en París. Los pocos libros que había de *Marcello* –continúa explicando la autora en la introducción– estaban escritos por familiares y allegados, y todos adolecían de la perspectiva de un historiador del arte, hasta que ella misma se decidió a escribir su monografía. En este libro analiza las características de las esculturas de *Marcello* en relación al simbolismo, antes de que este movimiento eclosionara y de que otras famosas escultoras, como Camille Claudel, hicieran su aparición.

⁴¹³ Comtesse d’Alcantara, *Marcello. Adèle d’Affry, duchesse Castiglione Colonna, 1836-1879*, 1961, pág. 105.

Adèle d’Affry, *Marcello*, al volver a Roma de París, a principio del año 1868, vivió en la embajada de Austria-Hungría, invitada por su hermana Cécile, esposa del diplomático austriaco Maurice d’Ottensfels. Dada su alta posición social frecuentaba los salones de la aristocracia, como el del príncipe de Torlonia, su cuñado, casado con Isabel Álvarez de Toledo; el de la princesa Gabrielle Bonaparte, el de los Calabrini, etc. Cuenta Juan Chacón⁴¹⁴ que en casa de Joaquín Santos se celebraban muchas veladas y allí se reunían Raimundo de Madrazo, Manuel Palacio, Zamacois, Fortuny, Villegas, entre otros invitados del cónsul; quizá la duquesa acudiera a alguna de esas reuniones, acompañando a su hermana y su cuñado, siendo así como pudo conocer a Rosales (recordemos que Diego di Angelis decía de los artistas españoles que “los salones más exclusivos les abrían sus puertas”, ver pág. 214). O más probable, lo conoció en alguna reunión de artistas con sus amigos los pintores franceses de la Academia de Francia, como Henri Regnault (amigo también de Fortuny y Zamacois, como sabemos) o Ernst Hébert, el director. A la Roma de entonces –según hemos visto en las páginas anteriores– acudían artistas de diversas nacionalidades, casi todos vivían en los alrededores de la plaza de España y frecuentaban los mismos lugares, por lo que era fácil coincidir.

En la primavera de 1868, *Marcello* está trabajando en su escultura *La Bacante cansada*, en relación a la cual se hace referencia a Rosales (ver nota 409). El tema mitológico de las bacantes (personajes femeninos que acompañaban al dios Baco en sus fiestas o bacanales, dejándose llevar por el delirio en sus danzas nocturnas), le atrae desde su juventud. Como referencias formales e iconográficas utiliza el *Baco* (1497, Museo Barghello, Florencia) de Miguel Ángel y el grupo escultórico del mismo tema, *La Danse* (1863, Museo de Orsay, París), que su amigo Jean-Baptiste Carpeaux había realizado para la Ópera de París (ambos admiraban a Miguel Ángel)⁴¹⁵. Pero ella representa su bacante de una forma poco convencional: no poseída por el frenesí del momento, sino por la dulce lasitud de después...

⁴¹⁴ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 133.

⁴¹⁵ Anita Petrovski, *La Bacchante fatiguée*, fiche du Musée d’Art et d’Histoire de Fribourg, 2010.



Carpeaux, *La Danse*, 1863, Museo de Orsay



Marcello, *La Bacante cansada*, 1869, Museo de Friburgo

La obra fue enviada, por mediación del conde Nieuwerkerke, director general de los Museos de Francia, un año después, al Salón de París en la primavera de 1869. Algunos críticos no dejaron pasar la carga sexual de la escultura, como Ernest Filloneau:

“*Marcello*, que debe haber tenido a Prometeo en alguna parte de su genealogía, puesto que su cincel comunica al mármol el fuego del sentimiento y de la pasión, modifica felizmente la tradición en lo que se refiere a la *Bacante*. No se trata de la espesa y vulgar criatura cuyas provocaciones groseras inspiran una repulsión más o menos pronunciada. La interpretación de *Marcello* es inteligente en su poesía, dulcifica las líneas, da al contorno elegancia y a los rasgos finura. La sensualidad domina y así debe ser. Nos atrae, a pesar nuestro, esa cabeza encantadora poseída por los vapores del amor, quisiéramos retener esa mirada que se oculta, y esperar el despertar de esos encantadores sopores.”⁴¹⁶

Su amigo Prosper Mérimée en una carta del 2 de junio de 1869, le decía:

“He visto vuestra *Bacante*. Me gusta. Sin embargo, encuentro que tiene la cara demasiado larga por abajo, quiero decir, la mandíbula muy cuadrada. Pretendemos falsamente que los novelistas y los artistas hagan siempre sus retratos. Me hubiera gustado que usted hubiera posado para su *Bacante*. Encuentro que el músculo del cuello del lado derecho está un poco salido. Los ojos y la boca son excelentísimos.”⁴¹⁷

Las características un tanto andróginas a las que alude el escritor francés, quizá se expliquen por el uso de un modelo masculino. *Marcello* tenía por costumbre utilizar a amigos y familiares para hacer sus esculturas: así ocurre, por ejemplo, en *La Belle Romaine* (retrato de su prima Olga, la marquesa de Talleney), en *Medjé* (Madame Rodocanachi, Isabelle Raynouard), o ella misma en la *Pythie*, su más afamada obra. Según su madre y según recogen Rosenblum y Janson en su libro *El arte del siglo XIX* (ver nota 405), la *Bacante* fue modelada a partir de los rasgos de Rosales.⁴¹⁸ Si la artista quiso darle una expresión amorosa al rostro de la *Bacante*, en aquel momento quien debía estar más cerca de ella era el pintor español. Esta cercanía es algo que la tradición familiar de los Affry no duda, como afirma Ghislain de Diesbach: “... *La Bacante cansada*, para la que el bello Rosales posó”. Y en la nota 5 continua el autor: “Ese pintor español, al que la duquesa llamaba ‘el divino Rosales’ era un seductor. Gustaba mucho a la señora Madrazo y a la duquesa, que pasaba, con él, de la coquetería a la riña, y viceversa”.⁴¹⁹ O como recoge la sobrina de la escultora: “Se nota que la artista exterioriza su sueño secreto: ‘todo lo que es bello aquí’ –decía Adèle– ‘proviene del

⁴¹⁶ En Caterina Y. Pierre, *Op. Cit.*, 2010, pág. 146.

⁴¹⁷ En Caterina Y. Pierre, *Op. Cit.*, 2010, pág. 147.

⁴¹⁸ Henriette Bessis, *Marcello sculpteur*, 1980, pág. 143.

⁴¹⁹ Ghislain de Diesbach, *La double vie de la duchesse Colonna*, 1988, pág. 239.

amor, alejándose de la intérprete que lo expresa'. Adèle, en efecto, ha amado y ha sufrido, y *Marcello* traspone en su obra la pena de la amante".⁴²⁰

En el castillo d'Affry, en Givisiez, se conservan dos fotos de Rosales, una de medio perfil y otra de frente, y un dibujo de *Marcello* a partir de ésta última. Si bien la *Bacante* tiene la cabeza ligeramente ladeada, la mirada baja y la boca entreabierta, la forma de los labios, la barbilla, la nariz y los párpados son muy parecidos a los de Rosales, tal y como se ven en esa foto y en ese dibujo. También el aire melancólico que envuelve el rostro es el mismo. Lo que es evidente es que la escultura es completamente andrógina, puesto que los rasgos son masculinos, mientras que el busto es femenino (se sabe que la duquesa utilizó una modelo americana para esculpirlo). Está claro que ha querido expresar un estado de ánimo y se ha servido de una figura mitológica relacionada con ello en cierta manera, utilizando –además– la apariencia del pintor español. El uso de la mitología en su interpretación simbolista por parte de *Marcello* no deja de ser un asunto complejo que quizá debería tratarse en otro trabajo.⁴²¹



⁴²⁰ Comtesse d'Alcantara, *Op. Cit.*, 1961, pág. 195.

⁴²¹ Su estudio nos llevaría a ahondar en las demás esculturas de *Marcello* con temática mitológica, contrastarlas con otras parecidas presentes en los Salones de París de esos años, etc. Sería preciso tratar, incluso, el tema de la androginia que los simbolistas utilizaron algunos años después, por lo que *Marcello* entraría en esa línea como precursora.



Dibujo de Rosales a partir de la foto

El 11 de julio de 1868 Rosales había celebrado su matrimonio con Maximina Martínez de Pedrosa, por poderes, en Roma. El 6 de agosto se ratificó el matrimonio en Madrid, y la pareja viajó a San Sebastián; pero el 12 el pintor marchó al balneario de Panticosa a reponerse de su enfermedad⁴²². Entretanto Adèle d’Affry está en Cauterets, en el Pirineo francés, tomando las aguas, y desde allí escribe a Rosales. Cuando el pintor español vuelve a San Sebastián el viernes 28 de agosto, le contesta. Rosales le escribe en italiano⁴²³ y le da consejos sobre el viaje a Madrid que la duquesa tiene programado

⁴²² Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 113.

⁴²³ Todas las traducciones del italiano están hechas por la autora de este texto.

junto a sus amigos, Henri Regnault y Georges Clarin⁴²⁴. Sobre este viaje a España ella le habría preguntado en su carta enviada a Panticosa⁴²⁵. Esta carta inédita de Rosales, guardada en los Archivos del Estado de Friburgo, dice así:

“San Sebastián

Querida Duquesa,

Hoy he recibido la última vuestra de Cauterets, que llegó después de partir yo que fue el día 28, y como me anunciáis vuestro viaje a Madrid para el día 3 o 4, he pensado dirigiros esta directamente al hotel Rusia.

Yo no volveré a Madrid hasta el día 10, y me disgusta que quizá no os encuentre allí, porque me habría gustado acompañaros un día al Museo, pero ¿qué quiere decir que pensáis quedaros tan pocos días? Me decís que os marcháis el domingo y entonces no os quedareis más que 4 o 5 días, me parecen pocos. Lo que me disgustaría sería que esta no os llegase a tiempo, pero no ha sido mi culpa. Os mando la carta con el señor Madrazo que os acompañará. No os olvidéis de visitar además el Museo Real, la Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional, la Armería, el Palacio Real (los soberanos no están en Madrid), y finalmente debéis visitar El Escorial y Toledo, y el señor Madrazo os enseñará los cuadros de Goya que están repartidos entre iglesias y particulares.

Por hoy os dejo suplicándoos que me hagáis saber vuestras impresiones de mi ciudad natal... no es bella, no es monumental, pero yo la amo inmensamente, ese bellísimo cielo y ese aire fino y

⁴²⁴ Adèle d’Affry también quiso hacer el “obligado” viaje a España que desde la época romántica los europeos venían realizando, al cual se añadió, como hemos visto, la necesidad de contemplar los cuadros de Velázquez. La escultora suiza se reunió con Henri Regnault y Georges Clairin en septiembre de 1868 en Madrid, justo cuando estalló la revolución la “Gloriosa”, circunstancia que vivieron de primera mano. Adèle d’Affry copió, en el Real Museo de Pinturas y Esculturas, los cuadros de Velázquez de la infanta Margarita y del enano Sebastián de Morra (ambas copias están en la Fundación Marcello de Givisiez, Friburgo), pintor por el que sentía una profunda admiración. Además y gracias a sus influyentes amistades, consiguió el encargo de retratar al general Prim para Regnault (ver pág. 127), a través de los condes de Barck, conocidos suyos y amigos de Prim, afincados en Madrid. Por su parte, ella esculpió un retrato al general Lorenzo Milans del Bosch (1816-1880), que así mismo había participado en la revolución, al tiempo que Clairin y Regnault le hacían sendos retratos al óleo (Georges Clairin, *Op. Cit.*, 1906, pág. 94). Lo interesante del viaje de *Marcello* a España, después de contemplar las obras de Velázquez y los demás pintores españoles del Siglo de Oro en el Museo del Prado, es el giro hacia el realismo que tomó su escultura, hasta entonces, más cercana al academicismo. Le llamaba, especialmente, la atención la expresividad de los cuadros españoles: “el sentimiento de la realidad más expresiva domina el arte español, y siempre me ha obsesionado” (carta a su madre del 1 de noviembre de 1868, en Caterina Y. Pierre, 2010, *Op. Cit.*, pág. 102). Por tanto, la influencia del realismo español que hemos visto en las obras de los pintores franceses de estos años, es igualmente aplicable a la escultura, como fue el caso de Adèle d’Affry *Marcello*. El viaje de *Marcello* a España está explicado en mi artículo *Adèle d’Affry y España pasando por Roma*, en la revista BSAA arte (Universidad de Valladolid), de próxima publicación (final de 2014).

⁴²⁵ Lo que nos viene a decir que sobre España había hablado ya con Rosales, con el que, seguramente, mantuvo interesantes charlas sobre arte y literatura. A Fortuny, el otro pintor español con quien también se relacionó en Roma, lo admiró pero no intimaron, en los Archivos del Estado de Friburgo no se guarda ninguna carta suya.

ligero, quisiera que tuvierais buenos días. Por lo demás, ahora está desierta, todas las familias están en los pueblos.

Escribidme a la calle san Bernardo, ¿yo debo hacerlo al señor d'Espiard en París?

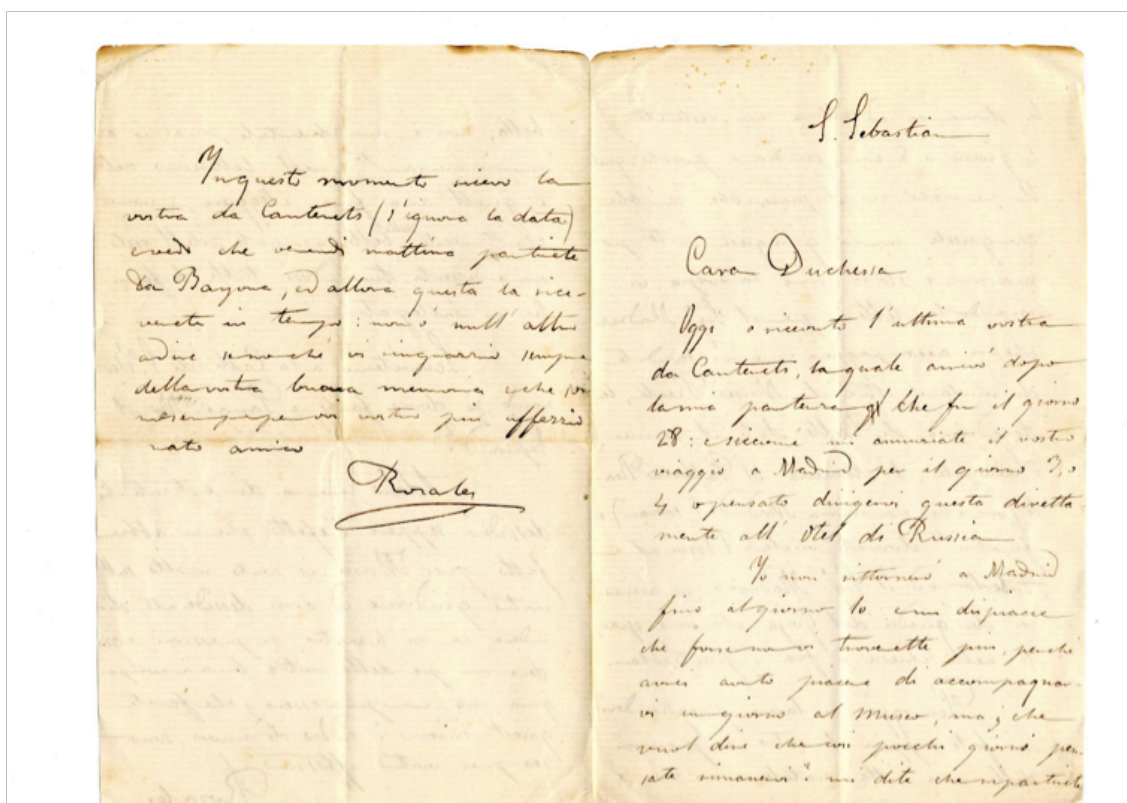
Adiós, no os olvidéis que deseo saber el efecto que os han hecho aquellos museos. Yo considero mucho vuestro juicio y me habría gustado compartir con vos vuestras impresiones, y gozar un poco de vuestra buena compañía, pero no puede ser, ¿que hacéis este invierno?

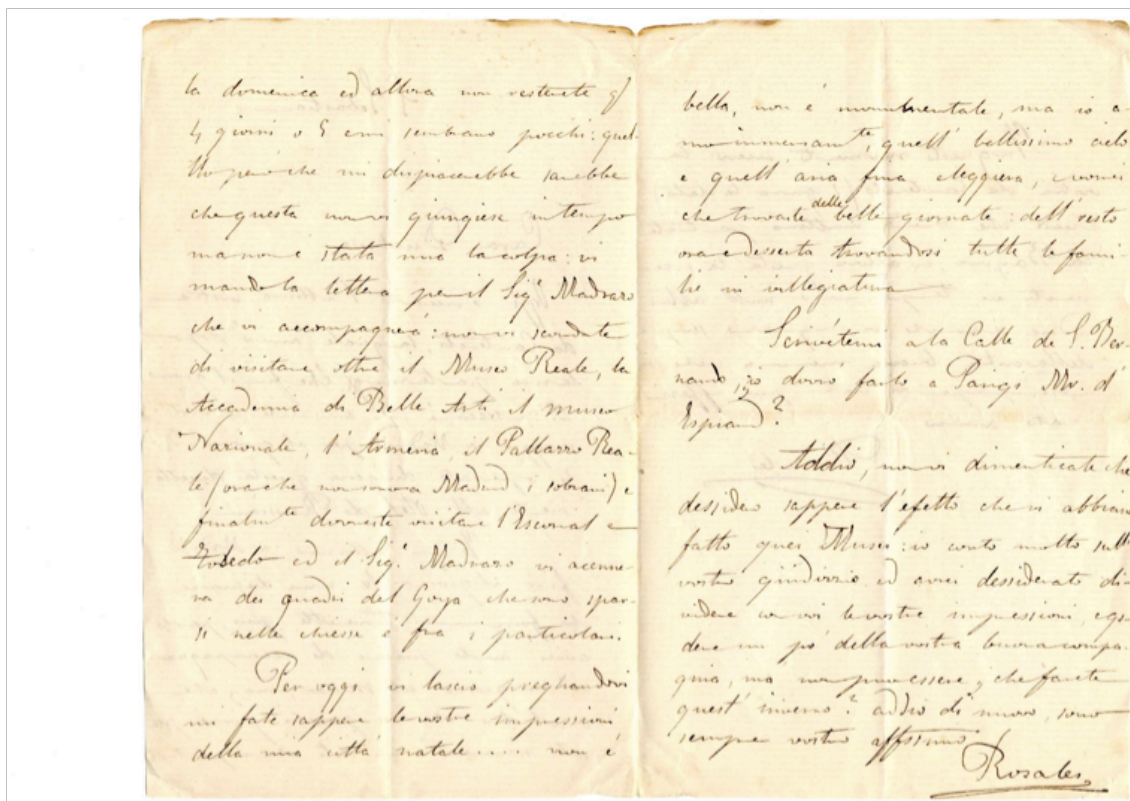
Adiós de nuevo, seré siempre vuestro afectuosísimo.

Rosales

En este momento recibo la vuestra de Cauterets, y veo que el viernes por la mañana partís de Bayona, y entonces la recibiréis a tiempo. No tengo nada más que decir, sólo que agradezco siempre vuestro buen recuerdo y que seré siempre vuestro más afectuoso amigo.

Rosales”





Hay otra carta de Rosales guardada en los Archivos del Estado de Friburgo, estaba vez dirigida a Federico de Madrazo, anunciándole la visita de *Marcello* a Madrid:

"San Sebastián, 3 de septiembre de 1868

Mi estimado don Federico: debiendo detenerse en esa unos días la Señora Duquesa Colonna que con el seudónimo de *Marcello* ha expuesto en París alguna escultura de relevante mérito, me tomo la libertad de dirigirla a usted como la persona más idónea para desempeñar una comisión galante, suplicándole se sirva ilustrarla con sus consejos y dirección para que aproveche lo mejor que sea posible los pocos días que piensa detenerse en esa, facilitándole el medio de ver algunas cosas que usted juzgará la puedan interesar como artista que es de decidida vocación y de gran amor por nuestros maestros y nuestra escuela.

Espero que usted me dispensará las horas que esta molestia le hará perder, pero confío en que tendrá usted gusto en conocer a una persona cuya ilustración y gusto artístico sorprenderán. Le doy las gracias por este pequeño favor ofreciéndose suyo afectísimo amigo,

Rosales"

S. Sebastian. Set. 2. 18.

Mi estimado D. Federico: de
mucho deseo me una de la Sr. Do.
quesa Coloma y sus señores de Mar-
cello, a quienes en Paris alguna vez he
desahogado, me tiene la libertad
de dirigirme a V. como la persona mas in-
digna p^a descompenar una comision galante
suplicandole a su vez ilustrarlo en sus
consejos y decisiones p^a q^{ue} apunche lo mas
fijo y sea posible los pocos dias q^{ue} pienso
detenerme en esta, facilitandole el medio de ir
alguna vez q^{ue} V. pargase la jornada entera
en una caballeria q^{ue} si de ser de boca-
cin y de gran amor p^{ara} mi persona mas

ten. y mucha comoda

Despues q^{ue} V. me dirigiera la hora
q^{ue} este modesto librito p^{uede} parecerse
en el fondo a V. quite a mi una persona
cuya ilustracion y gusto, a todos los p^{ersonas}

deveras le doy la gracia p^{ara} q^{ue} se
pueda fabricar opusculos de suyo apasionados
amigo
Rovale

Esta visita de Adèle d’Affry a Federico de Madrazo, en Madrid, tuvo lugar, como así lo cuenta él en una carta a su hijo Raimundo del 13 de octubre de 1868: “Ayer vino la duquesa de Castiglione, que conoce de Roma (a donde vuelve) a Cecilia y que ha estado en el estudio de Mariano; es una verdadera gigante.”⁴²⁶

En cuanto a la carta que le dirige Rosales a ella, es cierto que no tiene un tono amoroso, él ya estaba casado. Aún así le pregunta sobre sus planes para el próximo invierno... Rosales era un seductor (y por lo que ahora descubrimos, lo siguió siendo incluso casado), y nunca había mostrado reparos en hablar de sus conquistas en Roma, de años anteriores, en las cartas que enviaba a Madrid. Sin embargo, de Adèle d’Affry no habla, aparte de esta carta, en ninguna otra, que se sepa, quizá porque cuando tuvo lugar el idilio en los primeros meses de 1868, ya estaba comprometido con Maximina.

Quien sí lo hace es la duquesa. En los Archivos del Estado de Friburgo, existen varias cartas de la escultora a su madre donde habla de Rosales. La primera desde Madrid, el 11 de noviembre: “El divino Rosales no me escribe, ha estado aquí [Madrid]”.⁴²⁷ Efectivamente, Rosales ya estaba en Madrid desde mediados de octubre, pues se vio con Federico de Madrazo esos días, según la agenda del veterano pintor.⁴²⁸ Pero Rosales y Adèle d’Affry no se llegaron a encontrar en España.

La segunda carta de la duquesa a su madre es ya desde Roma, el 19 de enero de 1869, donde habían vuelto tanto ella como el pintor madrileño: “No he dado señales de vida a Rosales, no me hacen falta ese tipo de preocupaciones.”⁴²⁹

La tercera del 30 de enero:

“El buen Dios me da siempre dilemas insoportables. El divino Rosales ha aparecido en mi taller de prácticas, de pronto, irritado, herido porque no le he dado señales de vida, y yo he seguido igual, está enfadado y yo asqueada de la vida, de sus luchas perpetuas en las que me empeño en hacerlo bien, permanecer honesta y fiel a la ley divina, y en las que como recompensa, me

⁴²⁶ *Federico de Madrazo y Kuntz. Epistolario*, José Luis Díez (coord.), 1994, pág. 673.

⁴²⁷ Lettre Marc.I.1.1.1868.35. Fonds Marcello, Archives de l’État de Fribourg.

⁴²⁸ Así lo puntualiza la cronología del catálogo razonado, y el 6 de noviembre Rosales y su mujer ya están en Roma (José Luis Díez, *Op. Cit.*, 2007, pág. 872).

⁴²⁹ Lettre Marc.I.1.1.1869.4. Fonds Marcello, Archives de l’État de Fribourg.

enredo en disgustos, en imposibles de todo tipo, sin avanzar en mi carrera de arte y sin casarme.”⁴³⁰

Y la cuarta del 5 de febrero:

“Tengo como vecinos [en el taller de ‘Papa Giulio’ en Roma] a todos los españoles en el barrio de la puerta del Popolo. Fortuny, del que amo tanto su obra, al fondo del jardín. El divino Rosales vive lejos de ahí, se ocupa, yo creo, de la pequeña Madrazo (ya sabes, esa cuyo tío Ochoa me dijo en Madrid que Rosales era su ideal, que había sentido que se hubiera casado), hermana de la señora Fortuny. Ella va por el mundo con él, Rosales, y un pianista. Les he visto el domingo en la Academia, y no dejo de ser educada con esa pequeña Madrazo, nos tenemos cariño. Y persisto en dejar a ese divino personaje con sus asuntos, lo que le hace quizá un poco enfurecer. No soy celosa, es muy bueno, pero abandono, que no me muestre demasiado cariño, francamente.”⁴³¹

Según esta última carta, donde abiertamente habla del tema, Eduardo Rosales y Adèle d’Affry siguieron viéndose durante aquel invierno y la primavera de 1869 en Roma. Cuando ella volvió de España (a finales del año 1868), aceptó la invitación de Fortuny de instalarse en el mismo edificio de su nuevo estudio, en la vía Flaminia, conocido como el “taller del papa Giulio”⁴³². Admiraba a Fortuny, “ese genio a lo Goya”, decía⁴³³, y quería aprender a su lado, de hecho, tomó clases de acuarela con él. En el castillo d’Affry, sede de la fundación *Marcello*, hay una foto del pintor catalán y dos dibujos de desnudos académicos firmados por él. En cuanto a la “petite Madrazo”, que menciona en la carta, se trata de Isabel, hermana de Cecilia (tampoco, hasta ahora, había leído nada de la atracción de Isabel por Rosales). Isabel de Madrazo vivía en Roma con su hermana Cecilia, la mujer de Fortuny, cuando no estaba en París. Era cantante aficionada y parece ser que bastante voluble (en su correspondencia, sin embargo,

⁴³⁰ Lettre Marc.I.1.1.1869.7. Fonds Marcello, Archives de l’État de Fribourg.

⁴³¹ Lettre Marc.I.1.1.1869.10. Fonds Marcello, Archives de l’État de Fribourg.

⁴³² Se trataba de una casa dentro de las propiedades que antes habían formado parte de la villa que el cardenal Ciocchi del Monte (que más tarde sería el papa Julio III) había mandado construir a Vignola en 1533. Una placa colocada por el Círculo Artístico Internacional en 1911 dice que ahí se encontraba el estudio del pintor español. En Alessandro Sagradora, “Mariano Fortuny en Roma”, en VV.AA., *Ignacio Pinazo en Italia*, septiembre-noviembre 2008, pág. 292.

Marcello alquiló el taller de Papa Giulio desde enero de 1869 hasta abril de 1870 que partió a Francia, el cual pasó a ser ocupado por Casado del Alisal (Carlos González y Montserrat Martí, *Op. Cit.*, 1996, pág. 18).

⁴³³ En Comtesse d’Alcantara, *Op. Cit.*, 1961, pág. 128.

Rosales no la menciona). El padre de la joven, el pintor Federico de Madrazo, en sus cartas a su hijo Raimundo en París, le habla de lo mucho que le preocupa su hija, tanto, que pasados los años, fue internada en un sanatorio psiquiátrico en Madrid. Pues bien, *Marcello* la utilizó como modelo en una escultura, *La Rosina* (1869), que representa a la protagonista de la ópera de Gioachino Rossini *El barbero de Sevilla*⁴³⁴.



La Rosina, 1869, Museo de Friburgo

En el castillo d’Affry, en Givisiez, muy cerca de Friburgo, se conserva el estudio de *Marcello* con todas sus cosas: fotos de sus amigos, retratos de la duquesa por otros artistas, obsequios de sus admiradores, dibujos de sus pintores amigos, los estudios en escayola que ella misma modeló antes de pasarlos a mármol... Allí están las fotos de Rosales, las academias de Fortuny, un dibujo de Berthe Morisot (eran amigas), las dos copias de los cuadros de Velázquez que ella hizo en Madrid (el enano Sebastián de Morra y la infanta Margarita), etc.

⁴³⁴ Caterina Y. Pierre, *Op. Cit.*, 2010, pág. 204, nota 51. En una carta a su madre del 22 de julio de 1869, Adèle le cuenta: “He hecho tres estatuillas, una de Eleonora de Wittgestein, la *cocodette*, la otra de la pequeña Madrazo, y una de un músico tocando su instrumento.” Aparte de éstas, *Marcello*, hizo varias esculturas inspiradas en personajes operísticos, como la Margarita del *Fausto* de Gounod, la Bianca Capello de *Pietro di Medicis*, y retratos de músicos amigos suyos, como Gounod y Liszt, ambos también residentes en Roma en la década de 1860. La relación de *Marcello* con la música también la emparenta con el simbolismo, como decía al principio de este texto.

En el museo de Arte e Historia de Friburgo hay una galería dedicada a la obra de *Marcello*, y también cuadros -que ella coleccionaba- de otros artistas amigos (de Courbet y Delacroix, por ejemplo). Existe, además, un dibujo (23x15 cm) no expuesto de Rosales, dedicado a ella: “A mon amie Mde. Colonne. Rosales”. Se trata de un personaje renacentista, seguramente boceto para alguno de sus cuadros de temática hispana, quizá para el *Testamento de Isabel la Católica* (1864), hasta ahora inédito, en la línea de los recogidos en el catálogo razonado al respecto⁴³⁵.



Dibujo de Rosales dedicado a Madame Colonna, Museo de Friburgo

Pero la historia no termina aquí. Todavía queda una escultura más que *Marcello* hizo inspirándose en Rosales, y esta vez el parecido es asombroso. En 1874 recibió el encargo del obispo de Hungría de hacer un Cristo en el jardín de los olivos.⁴³⁶ El 27 de junio escribía a su madre: “He trabajado estos dos días en el Cristo. Dígale al señor cura que esto me hace meditar sobre la Pasión, es doloroso, apasionado y noble en su resignación. Es la cabeza de Rosales.”⁴³⁷ La escultura fue enviada al Salón de París de

⁴³⁵ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 655. Este dibujo inédito, de 26x14 cm, está hecho a sanguina realzada con gouache blanco sobre papel beige, sin fechar. El Museo del Prado continúa engrosando el catálogo razonado de los dibujos de Rosales por lo que incluirá este dibujo en próximas fechas.

⁴³⁶ Henriette Bessis, *Op. Cit.*, 1980, pág. 180. Finalmente un *Ecce Homo*.

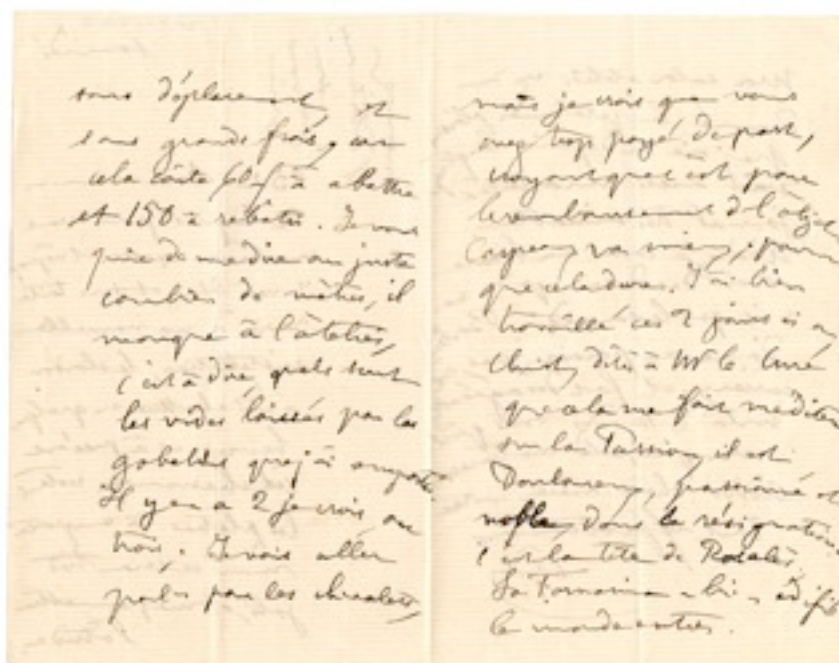
⁴³⁷ Lettre Marc.I.1.1.1874.36. Fonds Marcello, Archives de l'État de Fribourg.

1875 y el crítico Adriani habla de él en el *Moniteur des Arts* el 30 de abril de 1875: “La duquesa Colonna, *Marcello*, ha enviado al Salón tres magníficos bustos, tres tipos muy distintos: un Cristo lleno energía, verdadera obra de un maestro, en el que los rasgos conservan en el sufrimiento, una nobleza debida quizá al carácter español de la cabeza.”⁴³⁸ Esta última frase podemos interpretarla como que el crítico sabía que el modelo había sido Rosales, o como que la expresividad de aquel rostro le recordaba el realismo propio del arte español, tal y como los franceses lo entendían. O ambas cosas.



Ecce Homo, 1874, Museo de Arte e Historia de Friburgo

⁴³⁸ En Caterina Y. Pierre, *Op. Cit.*, 2010, pág. 91.



Fragmento de la carta de Marcello donde dice “C’est la tête de Rosalès”.



Estudios en escayola del Cristo, Givisiez

Esta escultura en mármol se encuentra en el museo de Arte e Historia de Friburgo. Y en la fundación *Marcello* está la versión en escayola del mismo más dos estudios, también en escayola, de dos cabezas pequeñas. Lo curioso es que recuerda a los rasgos del *Cristo yacente* de Agapito Vallmitjana (1872), para el que Rosales posó, que estuvo presente en la Exposición Universal de Viena de 1873, en la que *Marcello* también participó y donde acaso pudo contemplar la escultura del artista español, la cual,

además, fue muy alabada por su virtuosismo⁴³⁹. Rosales ya no posó para la duquesa en esta ocasión, porque había muerto el 11 de septiembre de 1873, por tanto la artista se debió inspirar en las fotos que tenía de él, quizá en la escultura de Vallmitjana, y desde luego, en sus recuerdos.



Agapito Vallmitjana, *Cristo yacente*, 1872, Museo del Prado

Eduardo Rosales y Adèle d’Affry habían nacido el mismo año, en 1836, y los dos murieron de tuberculosis, Rosales en 1873 y Adèle en 1879. Les unía la misma pasión por la vida y por el arte, además de compartir el gusto por la música y la literatura. Pero aparte del posible idilio del que son testimonio las obras y cartas descritas, lo que importa es señalar con ello que Rosales se relacionó intensamente con la comunidad internacional de Roma, con cuyos miembros compartió intereses, influencias, etc., que explican las conexiones de su pintura con las corrientes artísticas presentes en la ciudad que podemos encontrar en sus cuadros, como veremos a continuación.

⁴³⁹ Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Op. Cit.*, 2005, pág. 175.

Ya hemos comentado que Rosales sirvió de modelo para sus amigos artistas cuando éstos querían representar a Cristo, por sus rasgos finos y aire melancólico (debido a su tuberculosis y consecuente delgadez), que asemejaban a los de las imágenes divinas. Tal fue el caso de su amigo Vallmitjana, y de Domingo Valdivieso, en su *Descendimiento* (1864, Museo del Prado) y del otro *Descendimiento* del mismo autor (1864, museo de Bellas Artes de Murcia). El *Cristo de Marcello*, sería el cuarto ejemplo, y hasta ahora se desconocía. Por otro lado, según le contó el pintor y amigo de Rosales, Gabriel Maureta a Antonio Cánovas, “se prestó a servir como modelo de Jesús bastantes más veces que las tan conocidas del *Descendimiento* de Valdivieso, y el magnífico *Cristo yacente* del escultor Vallmitjana” (Cánovas, *Op. Cit.*, 1927, pág. 11). ¿Se refería Maureta a estas esculturas de *Marcello*, artista a quien también debió conocer en Roma, aunque Rosales no posara directamente para ella en esta ocasión?

Volviendo al *Cristo yacente* (1872) de Agapito Vallmitjana es una escultura donde su autor volcó todo su afán perfeccionista, tanto, que en la Exposición Universal de Viena, no le dieron la primera medalla porque la escultura no movía suficientemente a la piedad dado su alto nivel de realismo. Pero él quiso hacerla así, y para ello se inspiró en la tradición barroca española, sólo que no llevó a cabo su obra en madera policromada sino en mármol. Lo que prueba cómo los pintores, y también los escultores de la segunda mitad del siglo XIX volvieron sus ojos a la tradición española realista del Siglo de Oro.

B. CORRIENTES PICTÓRICAS EN ROMA

1. La pintura religiosa

La pintura religiosa resurgió en Roma, tras el neoclasicismo, de mano de varias corrientes artísticas: los pintores nazarenos alemanes, el purismo italiano, y, años después, el realismo. El purismo estaba inmerso en el romanticismo, así como el nazarenismo, y fue importado a España, entre otros, por Federico de Madrazo. Rosales acusó, en su primera etapa romana, la influencia del purismo en su cuadro *Tobías y el ángel*, justo en el momento en que irrumpía el realismo, como veremos seguidamente.

Los pintores nazarenos alemanes. El purismo

Cuando Federico de Madrazo llegó a la ciudad, lo primero que le llamó la atención, fueron los pintores nazarenos alemanes⁴⁴⁰. Estos artistas representaban un tipo de romanticismo germano que incidía en una profunda religiosidad, y cuyo antecedente encontramos en Friederich, o en escritores como Wackenroder, Novalis y Schlegel, los cuales opinaban que el verdadero arte no puede separarse de la religión.⁴⁴¹

Los pintores nazarenos fueron a Roma, no en busca de antigüedades, sino de espiritualidad, pues consideraban que la ciudad era más la cuna de la religiosidad medieval que de la antigüedad clásica; tanto que la hicieron suya: “la verdadera Roma nos pertenece”, decía Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) en 1818.⁴⁴² Llegaron a

⁴⁴⁰ El libro de Keith Andrews, *The Nazarens. A brotherhood of German Painters in Rome*, 1964, sigue siendo la principal referencia bibliográfica de estos pintores. Interesante también es el artículo de Mario Praz, “Fratello quadro, sorella tela”, *Bolaffi Arte*, 1972; en España contamos con el de Ana M^a. Arias de Cossío, “El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, 1978. También está el artículo de Corrado Maltese, “Nazareni, Accademici di san Luca e Puristi nel primo Ottocento romantico a Roma”, en *Las Academias de arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, 1985. Y como exposiciones, *I Nazareni a Roma*, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, 1981.

⁴⁴¹ Hugh Honour, *El Romanticismo*, 1986, pág. 80.

⁴⁴² En Silvia Bordini, *L’Ottocento. Le fonti per la storia dell’arte*, 2002, pág. 43.

ella en 1810, cuando todavía estaba ocupada por los franceses, y obtuvieron permiso de su gobierno –a través de la Academia de Francia- para instalarse en un antiguo convento franciscano, en las cercanías del monte Pincio, que había sido desalojado, y vivir como una comunidad de monjes. Añoraban el arte de los primitivos maestros alemanes e italianos (Rafael, Perugino, Fra Angelico, Lucas van Leyden, Memling, etc.), y la forma de vida medieval, por eso decidieron recrearla concediendo al trabajo de pintar un valor espiritual. Rescataron técnicas antiguas como la pintura al fresco, ya en desuso, que además se prestaba a ser realizada en conjunto, y su estilo era deliberadamente primitivo, incidiendo en el dibujo.

Los fundadores del grupo fueron Franz Pforr (1788-1812) y Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), a los que siguió Peter Cornelius (1783-1867); el primero murió joven pero todavía los otros dos vivían en época de Rosales. De hecho, al pintor madrileño le habían llamado mucho la atención cuando llegó a Roma (como le ocurrió a Madrazo); y no es de extrañar porque, al parecer, iban vestidos con túnicas y llevaban barbas largas, tal y como se lo cuenta a su hermano Ramón el 9 de noviembre de 1857: “Aquí no hay modas, los artistas viven como les da la gana y van del modo que más les place. Los alemanes, con sus barbas rubias y sus greñas jamás peinadas, suelen ir envueltos en una especie de pañuelos de lana a guisa de manto y sombreros de alas anchas y la copa acabada en punta.”⁴⁴³ Tal era la querencia de aquellos pintores por la época medieval.



Overbeck, *Italia y Alemania*, 1828, 94x104 cm, Neue Pinakothek de Munich

⁴⁴³ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 80.

La influencia que ejercieron los nazarenos, de forma directa o indirecta, sobre los demás artistas, italianos y extranjeros, se dejó ver en la ciudad. Tal fue el caso de Ingres, quien se sintió atraído por dicho grupo, desde que llegó a Roma en 1806, y especialmente cuando fue director de la Academia de Francia entre 1835 y 1840 (contagiando a su discípulo Hippolyte Flandrin, por ejemplo, de vuelta a París). Esta influencia, en general, se tradujo en una vuelta a la religiosidad en la pintura francesa: no hay más que ver la abundancia de temas paganos en los ganadores del Prix de Rome, en los primeros años del siglo coincidiendo con el apogeo del neoclasicismo, y la cada vez mayor presencia de temas religiosos, en detrimento de aquéllos, a partir de la década de 1820, pero sobre todo en la de 1830.⁴⁴⁴

Los artistas italianos también participaron en esta resurrección del arte religioso, especialmente en lo que se refiere a Rafael, que en su caso tenía, además, connotaciones nacionalistas.⁴⁴⁵ Estos artistas fueron conocidos como *i puristi* (los puristas), encabezados por Tommaso Minardi (1787-1871), y aunque no constituían un grupo tan homogéneo como los nazarenos, estaban convencidos –como ellos– de que podían regenerar el arte a través de la pureza y la sencillez de los primitivos maestros. Así, Antonio Bianchini defendió su postura en *Del Purismo nelle arti* en 1843, manifiesto que suscribieron Minardi, Pietro Tenerani y el mismo Overbeck.⁴⁴⁶ Sin ahondar más en el tema, habría que añadir que su proyección llegó a Inglaterra a la hermandad de los Prerrafaelitas.

⁴⁴⁴ Philippe Grunhech, *Op. Cit.*, 1989. De la temática clásica se pasó a la bíblica (Sansón y Dalila, Moisés, Samuel, etc.); por poner un ejemplo temprano de cuadro religioso de Ingres, está *Jesucristo dando las llaves a san Pedro* de 1820.

⁴⁴⁵ Robert Rosenblum y H. W. Janson, *Op. Cit.*, 1992, pág. 198.

⁴⁴⁶ La bibliografía sobre el purismo la da Hugh Honour en su nota 40 del capítulo 4 (*Op. Cit.*, 1986).

La influencia de los pintores nazarenos en los artistas españoles

Con respecto a los artistas españoles, la influencia de la corriente purista y nazarena fue notable en los pintores presentes en Roma durante las décadas de 1830 y 1840⁴⁴⁷. Al llevarla a España, esta tendencia encajó muy bien en los ambientes académicos (más en Barcelona que en Madrid), pues no era ajena a la vertiente más espiritual del romanticismo tardío que impregnaba el arte oficial. En el caso de los catalanes, fue Milá i Fontanals el primero en acusar dicha influencia y pasarla a sus compañeros al volver a Barcelona, seguido de Espalter, Clavé y Lorenzale.⁴⁴⁸ En el caso de los madrileños, Federico de Madrazo fue el mayor difusor de dicho estilo, como muestra su cuadro *Las Marías en el sepulcro* (1842), “ese gran cuadro” que debía pintar y al que se refería su padre. Dicho cuadro tuvo gran éxito en Roma y el mismo Overbeck dijo que “era la más bella obra en su género de cuantas había visto en muchos años.”⁴⁴⁹

Así, cuando Federico de Madrazo volvió a Madrid y fue profesor en la Academia de San Fernando, transmitió a sus alumnos el gusto por la línea característico del purismo (y de Ingres) y tan presente en sus obras religiosas⁴⁵⁰. Ello unido a la labor de algunos críticos, como su hermano Pedro de Madrazo que defendía el papel enriquecedor del cristianismo en las artes, en un ambiente especialmente conservador propio de la capital, hizo que muchos pintores adoptaran el estilo. Un ejemplo, aunque tardío, sería Germán Hernández Amores (considerado el Overbeck español) y su *Viaje de la santísima Virgen y san Juan a Éfeso* de 1862 (que ya conocemos porque participó en la

⁴⁴⁷ A este respecto leer el texto de José Luis Díez, “El romanticismo académico en la pintura religiosa isabelina (1830-1868)”, que es una revisión de la pintura religiosa española del siglo; y el de Carlos Reyero, “Mirar Italia con ojos franceses. Las raíces cosmopolitas de los pintores románticos españoles”, ambos en VV.AA., *Op. Cit.*, 2012. En ellos se trata, entre otras cosas, el tema del nazarenismo y su influencia en España.

⁴⁴⁸ Ana M^a. Arias de Cossío, *Op. Cit.*, 1978.

⁴⁴⁹ En José Luis Díez (coord.), 1995, pág. 45.

⁴⁵⁰ La Academia de San Fernando en Madrid estaba apegada a la tradición pictórica española y lo que dominaba entonces era la corriente murillista, de gusto anticuado y estereotipado, contra la cual tuvo que luchar Federico de Madrazo para poder implantar el purismo, mucho más cosmopolita, “que aspiraba a sustituir el sentido devocional y piadoso que todavía tenían nuestras pinturas religiosas, por una espiritualidad sustentada en valores formales”. En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 2012, pág. 265.

Exposición Nacional de 1862).⁴⁵¹ Es decir, una nueva interpretación de lo religioso impregnó la pintura académica española, que afectaba tanto a lo iconográfico como a lo formal.



Hernández Amores, *Viaje de la santísima Virgen y san Juan a Éfeso*, 1862, 244x390 cm, Museo del Prado

Años después, los pintores más jóvenes que, después de haber pasado por la Academia de San Fernando, llegaban a Roma, también sufrieron la influencia del purismo. Este fue el caso de Rosales al pintar su *Tobías y el ángel*⁴⁵² o Casado del Alisal con su *Semíramis en el infierno de Dante* (1860).⁴⁵³

⁴⁵¹ Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Op. Cit.*, 2005, pág. 100.

⁴⁵² Por aquellos años se pintaron muchos cuadros de ángeles, figura con gran carga metafórica y muy relacionada con lo misterioso del romanticismo. Por citar algunos ejemplos que no sean españoles, está *Santa Cecilia y los ángeles* de Paul Delaroche (1836) o *El ángel del Apocalipsis se aparece a San Juan Evangelista* de Tommaso Minardi (1824). En España, aparte de *Las Marías en el sepulcro* de Federico de Madrazo, hay también otros cuadros donde los ángeles son los guías del cielo, como, por ejemplo, el de Espalter, *Traslado del cuerpo de Moisés por los ángeles* (1840) y el ya citado de Hernández Amores. En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 2012, pág. 269.

En cuanto a Tobías y el ángel, fue el tema propuesto por la Academia de Francia para el Prix de Rome, en 1849, aunque al final se impuso *Ulises reconocido por su niñera Euricle*, que ganó Boulanger. Gustavo Doré también pintó un *Tobías y el ángel* en 1865. En Philippe Grunchev, *Op. Cit.*, 1989.

⁴⁵³ Tema no religioso pero sí italiano del Trecento. No olvidemos que Dante así mismo había sido fuente de inspiración para los pintores nazarenos, como muestran, por ejemplo, las pinturas al fresco de la Villa Massimo.

Irrupción del realismo en la pintura religiosa

A la moda del purismo en la pintura religiosa, y su vertiente nazarena, hay que añadir la irrupción del realismo. A ello contribuyó un hecho puntual: en 1849 el arqueólogo Giovanni Battista de Rossi (1822-1904), mientras investigaba en las catacumbas romanas, descubrió el enterramiento de santa Cecilia, cuya existencia se dudaba, y la cripta de san Calixto, además de las tumbas de los primeros papas (Urbano, Cornelio, Fabian...). Así, gracias a esta fiebre de arqueología religiosa, los pintores podían justificar los asuntos paleocristianos de igual forma que lo hacían con los asuntos históricos. Es decir, con la misma veracidad que era necesario aportar a los ejercicios académicos, y que de paso venía a demostrar que aquellos personajes religiosos de la antigüedad fueron tan reales como los históricos. De esta manera, a la par que transmitían emoción religiosa (tal y como demandaba el género en aquellos años centrales del siglo), los pintores iban introduciendo elementos arqueológicos, dando lugar a un paulatino cambio de estilo, del purismo al realismo.⁴⁵⁴

Testimonio de ello son los cuadros de Luis de Madrazo *Entierro de santa Cecilia en las catacumbas de Roma* (1852), y años después, *Entierro de san Lorenzo en las catacumbas de Roma* (1862) de Alejo Vera. En esta línea está, así mismo, el *Descendimiento* (1864) de Domingo Valdivieso (del que se ha hablado porque Rosales posó para el Cristo) que, si bien no representa mártires, comparte la misma estética⁴⁵⁵. Los pintores franceses residentes en Roma también siguieron esta moda de cuadros de mártires en los que predominaba el lenguaje formal realista; valga como ejemplo, *El transporte del cuerpo de santa Cecilia a las catacumbas* de Bouguereau (1854) y *Mártires en las catacumbas* de Lenepveu (1860).

⁴⁵⁴ Carlos G. Navarro, “Pintura religiosa de mitad del siglo XIX en el Museo del Prado”, conferencia dada el 28 de marzo de 2012, con motivo de la exposición de cuadros religiosos (restaurados para la ocasión): *Pinturas religiosas de artistas españoles en Roma (1852-1864) en el Museo del Prado* (2012-2013). Coincidiendo con el descubrimiento de las catacumbas romanas por Rossi, tuvo lugar la publicación de novelas tales como *Fabiola* (1852) de Nicholas Wiseman, que narra la historia de la mártir y santa romana, y que se hicieron enormemente populares en esos años.

⁴⁵⁵ Para un análisis de los tres cuadros ver el texto de José Luis Díez ya citado, “El romanticismo académico en la pintura religiosa isabelina (1830-1868)”, que termina con el estudio del cuadro de Alejandro Ferrant *Entierro de san Sebastián* (1877), “máximo ejemplo de esta nueva interpretación realista en la pintura religiosa española” (pág. 303).

En el caso de la pintura religiosa italiana, la introducción del realismo o *verismo* se dio por el napolitano Domenico Morelli (1826-1901), como evidencia su cuadro *Cuerpos de mártires cristianos portados por ángeles* (1855).⁴⁵⁶ Otros pintores italianos también participaron de esta moda de los mártires, como Cesare Fracassini (1838-1868) y su *Sepultura de san Lorenzo* de 1868 (había tres iglesias dedicadas al mártir san Lorenzo en Roma), cercano, en cuanto al uso de la luz, a los cuadros de Bouguereau y Lenepveu. Fracassini había ido abandonando el lenguaje purista de su maestro, el pintor purista Minardi, para acercarse al *verismo*, al igual que sus compañeros Cesare Mariani (1826-1901) y Francesco Grandi. Es decir, los pintores italianos que venían del purismo ya estaban aplicando la experimentación formal de tipo realista (un tipo de encuadre, de luz, de aplicación del color, etc.) a la pintura religiosa y a la de historia.

En definitiva, vistos los tres grupos de cuadros de mártires, los españoles, los italianos y los franceses, en conjunto resultan más cercanos al realismo/*verismo* estos dos últimos que los españoles. Una cierta idealización de los personajes unido a un tratamiento de la luz uniforme, en líneas generales, dominaba todavía en las obras de nuestros pintores.



Bouguereau, *El transporte del cuerpo de santa Cecilia a las catacumbas*, 1854, 343x428 cm, Museo d'Orsay

⁴⁵⁶ Domenico Morelli renovó los postulados de la pintura académica al introducir el *verismo*, tanto en el tratamiento formal como en el iconográfico, y en el psicológico de los personajes representados (igual que hizo Rosales). Al final de su vida también practicó la nueva pintura a base de manchas y fue amigo de Fortuny.



Domenico Morelli, *Cuerpos de mártires cristianos portados por ángeles*, 1855, 129x179 cm, Museo di Capodimonte, Nápoles



Fracassini, *I martiri Gorgomiesi*, 1867, 74x57 cm, colección privada de Roma



Domingo Valdivieso, *Descendimiento*, 1864, 254x340 cm, Museo de Jaén



Luis de Madrazo, *Entierro de santa Cecilia en las catacumbas de Roma*, 1852, 302x245 cm, Museo del Prado



Alejo Vera, *Entierro de san Lorenzo en las catacumbas de Roma*, 1862, 223x232 cm, Museo del Prado



Rosales, *Tobías y el ángel*, 1863, 198x118 cm, Museo del Prado

Hay que añadir que, en este resurgir del arte religioso, está incluida la labor de Pío IX quien, una vez repuesto en su trono pontificio en 1850, decidió hacer de Roma una gran capital artística en un afán de continuidad con los grandes papas del Renacimiento. Llevó a cabo la decoración de la sala de la Inmaculada en el Vaticano (recordemos que él promulgó el dogma de la Inmaculada Concepción, ver pág. 200) y de la iglesia de San Pablo extramuros, así como de las iglesias que restauró pasada la revolución de 1848.

El caso de Rosales: *Tobías y el ángel*

Rosales también se vio influenciado por este resurgir del arte religioso al pintar *Tobías y el ángel*. Hizo este cuadro como trabajo de la pensión de gracia concedida por el gobierno, y su ejecución le supuso mucho esfuerzo y cavilaciones. Lo empezó en 1858 pero no lo terminó hasta 1863, y hay partes que no concluyó del todo. La primera referencia al tema la tomó de los dibujos, entonces considerados de Rafael como preparativos de su cuadro *La Virgen del Pez*, que vio en la Galería de los Uffizzi de Florencia.⁴⁵⁷ Por otro lado, los dibujos previos que Rosales hizo de su cuadro dan fe de otra composición, así como la reciente radiografía del mismo: se trata de la escultura de Stefano Galletti (1832-1905), de 1856, para la Academia de San Luca. Ambos artistas se conocían, porque el italiano fue el que le contó a Rosales el éxito de Luis Álvarez Catalá y su cuadro *El sueño de Calpurnia*, en la Exposición de Florencia de 1861⁴⁵⁸.

La influencia del purismo en este lienzo de Rosales se acusa en que está impregnado de cierto candor espiritual y en que presenta características tales como el remate en arco de medio punto (como hacían los nazarenos en recuerdo de la pintura del Quattrocento), en la presencia del ángel, etc. Sin embargo, no tiene la típica factura lineal ni el aspecto bien rematado de aquéllos, sino que empieza ya a asomar, en algunas zonas del lienzo, el abocetamiento, o el perfilar de negro ciertas partes de las figuras, tan característico del pintor que, aunque en este caso se deba al no haberlas terminado, resultan su principal atractivo. En conjunto, estos detalles lo alejan de la frialdad del purismo para acercarse al realismo, si lo comparamos, por ejemplo, con el cuadro de Hernández Amores, mucho más arcaico, pintado en las mismas fechas. De hecho, en 1862, Rosales había pintado *Nena* y la *Ciociara*, en clave totalmente realista, y dos años después, ya pintó el *Testamento de Isabel la Católica*.

⁴⁵⁷ Ficha del cuadro por José Luis Díez en el catálogo de la exposición: VV.AA., *El siglo XIX en el Prado* (octubre-abril 2008, pág. 199).

⁴⁵⁸ Carlos G. Navarro, “Nuevas fuentes formales en la obra de Eduardo Rosales”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2007, pág. 693. En la carta a Palmaroli del 19 de septiembre de 1861 en que Rosales le habla de esta exposición (comentada en el siguiente capítulo de este escrito), le dice: “...lo interesante es que tenemos motivo para estar locos de contento. Apenas recibí tu última del 25, en que me hablas de lo que Galetti había dicho del cuadro de Luis, vine a Florencia inmediatamente sin pensar en otra cosa que en zamparme en la exposición...” (En Juan Chacón, 1926, pág. 176).

2. El realismo

Como estamos viendo, en Roma convivían varias tendencias artísticas: al lado del purismo, existía el *verismo* o realismo, del que hemos hablado a propósito de su influencia en la pintura religiosa italiana, estilo que Rosales tuvo ocasión de ver en los cuadros de la Exposición de Florencia de 1861. Pero en Madrid no, porque lo que dominaba el arte oficial era todavía el romanticismo internacional de raíz nazarena importado por Federico de Madrazo. Así, el hecho de abrazar el realismo era propio de los que marchaban a Roma, según le explica Rosales a su hermano Ramón en una carta del 25 de abril de 1859: “Cuando los tres salimos de Madrid nos hicieron mil caricaturas algunos malos compañeros, apellidándonos los romistas..., porque nos habíamos separado de la rutina y habíamos dado un paso hacia la independencia...”⁴⁵⁹ Y continua en su diario, en el que habla en tercera persona: “En 1857 hizo su viaje a Roma, aquí pasó siete años perdidos extraviado por la influencia del arte italiano hasta que vuelto en sí conoció el error, en esa época quiso hacer un san Rafael con Tobías, cuadro que no llegó a concluir... Le hizo pensar en su vocación por los estudios realistas y empezó el estudio de la naturaleza dando completamente al olvido las clásicas teorías, entonces hizo su primer gran cuadro de historia.”⁴⁶⁰

Según esto, el mismo Rosales reconoce que, en esos primeros años, sufrió la influencia del “arte italiano” (es decir, del purismo), pero que su vocación por el realismo le llevó a alejarse de dicha corriente para emprender su gran cuadro de historia, el *Testamento*. Y también corroboraría lo que cuenta Martín Rico en sus memorias: “Mucho influyó en el cambio que hizo Rosales la amistad con Carolus Duran. Palmaroli y Vera, que querían que siguiera haciendo la ‘pintura religiosa del 1400’, al ver el cambio que hizo no les gustó mucho, pero el tiempo dio la razón a Rosales y también a ellos les convenció.”⁴⁶¹

Es interesante la referencia del pintor francés Carolus Duran (del que se ha hablado en el capítulo de Francia), pensionado en Roma y amigo de Rosales, pues a ambos les unía

⁴⁵⁹ En Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1953, pág. 126.

⁴⁶⁰ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 62.

⁴⁶¹ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 84.

su mutua querencia por la factura realista.⁴⁶² De modo que, el dejar el purismo en pro del realismo en Rosales, se debió, por un lado, a su estudio de la tradición realista española en Madrid (principalmente Velázquez), y, por otro, a que entró en contacto con el realismo en Roma, tanto en su versión francesa (Carolus Duran) como en su versión italiana del *verismo*. Esta última representada por pintores italianos presentes en la Exposición de Florencia de 1861.

La mezcla de estilos en la Exposición de Florencia de 1861

La Exposición de Florencia de 1861 fue la primera muestra oficial de arte del reino de Italia. Nació con la intención de emular el Salón anual de París o las exposiciones de la Royal Academy de Londres, y fue inaugurada por el rey Victor Manuel II de Saboya. En ella participaron pintores de varias tendencias, con un total de mil pinturas y 426 esculturas venidas de todas las regiones del país, más algunos extranjeros. La prensa internacional y la italiana coincidieron en destacar la diversidad de estilos, signo inequívoco de los nuevos aires de libertad que estaban rejuveneciendo las artes, y que estaban desbancando a los métodos y temas académicos.⁴⁶³

De todas formas, lo que abundaba eran cuadros académicos e histórico-románticos que eran los favoritos del público. Pero al lado de ellos, había cuadros de género, paisajes, etc.; y, sobre todo, la muestra sirvió para consagrar a los pintores de historia *veristas* y para dar a conocer a los de la generación más joven, que practicaban los nuevos temas, con una técnica osada, *il non finito*, los llamados *Macchiaioli* y sobre los que volveremos⁴⁶⁴.

⁴⁶² Según Salas (Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1953, pág. 115), el nombre del pintor francés no aparece en ninguna carta de Rosales, por tanto, no podríamos asegurar que se conocieran. Ahora sabemos que sí porque, aparte de esta carta de Martín Rico donde habla de la amistad entre ambos, Rosales pregunta por la fortuna del cuadro *L'Assassiné* de Carolus Duran en el Salón de París, en su carta a Martín Rico del 22 de abril de 1866 (ver capítulo de Francia.).

⁴⁶³ VV.AA., *The art of all nations, 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, 1981, pág. 291.

⁴⁶⁴ Como sabemos, términos como el del no acabado o *il non finito* estaban muy en boga en aquellos años, para designar lo contrario al acabado de una pintura académica, al que se unía, ahora, el término mancha o *macchia*, de parecidas connotaciones formales.

Rosales acudió a visitarla y la experiencia no le dejó indiferente pues se trataba de algo muy distinto a lo que conocía, si pensamos en el panorama más o menos homogéneo de las Exposiciones Nacionales de Madrid, donde predominaba la pintura de historia y la religiosa de tipo académico. Por ejemplo, en la muestra había un cuadro de Eleuterio Pagliano, *La muerte de la hija de Tintoretto* (1861), un tema cuya versión más antigua de Léon Cogniet (1843), Rosales había contemplado en el museo de Burdeos habiendo impresionado su sensibilidad romántica, y que ahora veía nuevamente representado aunque con una técnica más suelta.



Eleuterio Pagliano, *La muerte de la hija de Tintoretto*, 1861, 101x163 cm, Galleria d'Arte Moderna di Milano

En la Exposición también participaba su amigo Luis Álvarez, con el cuadro *El sueño de Calpurnia*, por el que ganó una medalla de mérito. Tras visitar la Exposición, Rosales escribió a Palmaroli para contarle sus primeras impresiones, que, sin embargo, no fueron muy buenas, porque empezó por las salas de la pintura de género:

“Después fui a ver los salones de pintura en los que, entre un enjambre de verdaderos mamarrachos, hay un par de docenas que no llegarán, de cuadros regulares, todos chiquitos y afrancesados, del género de la tapicería, todos de la Edad Media italiana y que nada ofrecen de notable en resumidas cuentas, si bien algunos de regular color pero tan desdibujados y *sans façon*, que más bien son mosaicos de pintas. El cuadro de Celentano hace negro, pero me gusta la figura; el de Vannutelli está un poco *malinconico* porque ha recibido una leccioncita que le conviene muchísimo porque la María Estuardo hace una efecto sumamente pobre y frío, y la figura con la mona, apuesto a que no hay quien pare en ella la vista; él echa toda la culpa a unas flores que hay por allí, a algunas varas de distancia, pero éstas son verdaderas muletillas de tonista. En fin, si en la sala de cuadros grandes no hay cosa de más sustancia, bien puede compararse la exposición a una recepción de brocha gorda, y desde luego, no creo que merezca el hacer un viaje para verla... Me he quedado a ver colocar el cuadro de Luis.”⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Carta del 19 de septiembre de 1861. En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 64.

Está claro que los cuadros “chiquitos y afrencados” (que eran los que abundaban en los Salones franceses y que ya empezaban a verse en Italia), le desagradan, porque lo que a él le interesa son los cuadros grandes, los de historia, lo que conocía como gran pintura. En cuanto a Celentano y Vannutelli, pintores de historia realistas, el primero le gusta y el segundo no tanto, pero, precisamente, son los que, en pocos años, le serán más próximos.

Es sabido que los cambios artísticos tardan en calar tanto en el público como en los críticos. Por ejemplo, para un crítico moderno como Pietro Ferrigni (apodado Yorick), *La expulsión del duque de Atenas* de Stefano Ussi (aquel que compitió con Rosales en la Exposición Universal de París) era el mejor cuadro, mientras que las obras de los *Macchiaioli*, a los que llamaba “effetisti”, las consideraba demasiado innovadoras.⁴⁶⁶ De la misma manera, otros críticos, como Diego Martelli, el ideólogo de los *Macchiaioli* consideraban la obra de Ussi como trasnochada. Es decir, incluso para Rosales, aquellos cuadros demasiado avanzados técnicamente suponían, todavía, una sorpresa, pensemos que estamos en 1861. Otra cosa es que esos mismos avances con el tiempo, los aplique él a sus cuadros.

El *verismo* en la pintura de historia y en los temas cotidianos

Ya hemos comentado que Domenico Morelli fue el introductor del *verismo* en la pintura religiosa. También lo hizo en la de historia, como, por ejemplo, en su célebre cuadro *Los iconoclastas*, presente en la Exposición de Florencia. Otro pintor que así mismo estaba aplicando el *verismo* en los temas históricos era Stefano Ussi, al que ya conocemos por su lienzo *La expulsión del duque de Atenas*, cuadro que Rosales tuvo ocasión de ver por primera vez en esta muestra. Pues bien, aparte del tratamiento *verista* de la técnica que los sitúan a medio camino entre los pintores académicos y aquellos más experimentales, tanto la obra de Morelli como la de Ussi encierran un mismo tipo de mensaje de lucha por la libertad contra la tiranía, muy a propósito en aquellos años de unificación italiana, y que seguiremos viendo en la pintura italiana durante toda la década.

⁴⁶⁶ Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, 1960, pág. 190.



Stefano Ussi, *La expulsión del duque de Atenas*, 1861, 141x207 cm, Galleria Pitti di Firenze



Domenico Morelli, *Gli Iconoclasti*, 1850, 262x213 cm, Museo di Capodimonti di Napoli

Cercanos a Rosales, por edad y sensibilidad artística, eran, sin embargo, Bernardo Celentano (1835-1867) y Scipione Vannutelli (1834-1894), también participantes en la Exposición. Celentano murió joven y guarda con Rosales algunos parecidos en sus respectivas trayectorias. De Nápoles pasó a Roma en 1856 (dos años antes había conocido a los nazarenos), y dejando atrás su bagaje académico, buscó aproximarse al *vero* a través de la expresividad en los rostros y en las actitudes de sus personajes; también, profundizando en el estudio de las luces y la perspectiva. Para ello, se documentaba con la literatura (fue un gran lector, igual que Rosales), confeccionaba los

vestidos de sus modelos y hacía posar a sus amigos. Incluso se valía de la fotografía para conseguir una mayor verosimilitud, pues trataba de representar, del modo más real posible, los episodios del pasado. Su cuadro *El consejo de los Diez*, premiado en esta Exposición, lo consagró como pintor de historia moderno, aunque también recibió críticas como la de Vittorio Imbriani, que no había valorado la novedad en la “mancha” de aquellas figuras negras contrastadas contra un fondo claro.⁴⁶⁷ Es decir, igual que Rosales con el *Testamento*, que tampoco se libró de aquellos críticos más apegados al academicismo que veían con escepticismo las novedades estilísticas como podía ser la “mancha”, término que veremos repetirse a este respecto.

El otro representante de la pintura de historia realista, fue Scipione Vannutelli, quien participó en la muestra de Florencia con *María Estuardo conducida al suplicio*, así mismo premiado. Este cuadro es al que Rosales se refiere en su carta a Palmaroli, pues no le había agradado. Sin embargo, es autor de otro más tardío que sí era del gusto de Rosales: *Una intriga bajo el pórtico del palacio ducal de Venecia* (1864), que, a su vez, guarda similitudes con el de Celentano *El consejo de los Diez*. Resulta que Celentano le había regalado a Vannutelli uno de los tres bocetos que hizo de su cuadro y a éste le sirvió de inspiración para su obra adoptando el mismo formato apaisado y un tema parecido. Rosales conocía el lienzo de Vannutelli porque participó en el Salón de París de 1866, y precisamente por él le preguntó a Martín Rico en su carta (ver pág. 144).

⁴⁶⁷ Mariantonietta Picone, “La pittura dell’Ottocento nell’Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo”, en VV.AA., *Op. Cit.*, tomo II, 1991, pág. 496.



Scipione Vannutelli, *Maria Stuarda condotta al suplicio*, 1858, 165x119 cm, Galleria d'Arte Moderna di Firenze

Pues bien, entre Rosales, Celentano y Vannutelli hay ciertos parecidos. En 1869 (aunque el tema se le ocurrió en 1865), Rosales pintó *Doña Blanca de Navarra entregada al Capital del Buch*, obra que tiene por protagonista a la aspirante a reina, Blanca de Navarra, cuya malograda vida sería el equivalente de la desgraciada reina inglesa, María Estuardo. Además, hay similitudes compositivas entre el grupo de damas y las arcadas arquitectónicas en ambos cuadros, el de Rosales y el de Vannutelli (también hay arcos en el de Celentano, *El consejo de los Diez*). Por otra parte, el formato apaisado que adoptó Rosales en *Doña Blanca de Navarra* (58x106 cm) es el mismo que el utilizado por Vannutelli en *Una intriga bajo el pórtico del palacio ducal de Venecia*. Igualmente guarda similitudes otro cuadro de Celentano de 1863, *Il Tasso a Bisaccia*, también apaisado y con un grupo de personajes medievales.



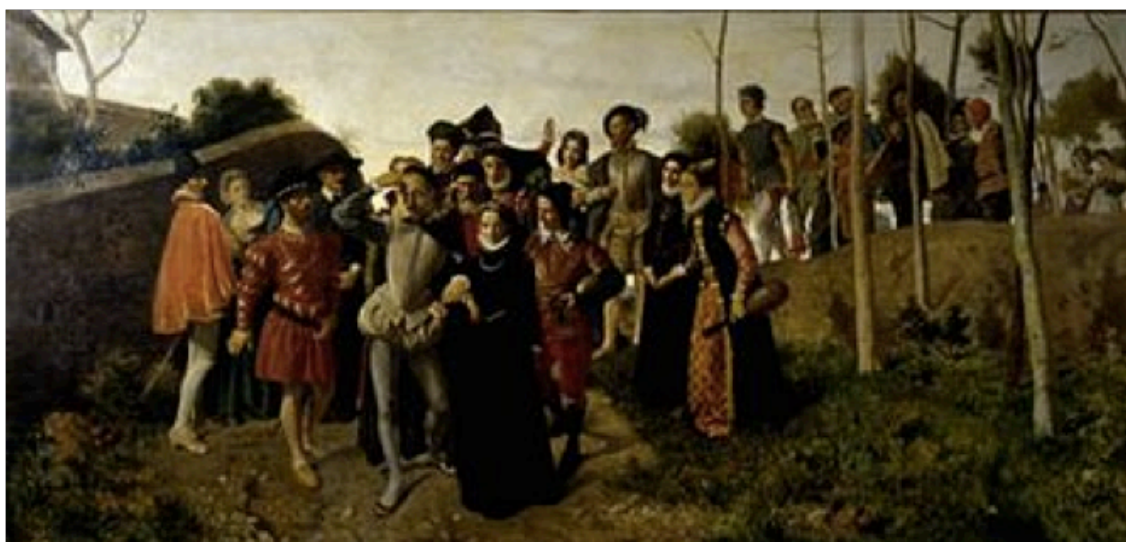
Rosales, *Doña Blanca de Navarra entregada al Captal del Buch*, 1869, 58x106 cm, paradero desconocido



Scipione Vannutelli, *Una intriga bajo el pórtico del palacio ducal de Venecia*, 1866, colección privada



Bernardo Celentano, *Il consiglio dei Dieci*, 1861, 71x204 cm, Galleria d'Arte Moderna di Roma



Bernardo Celentano, *Il Tasso a Bisaccia*, 90x195 cm, 1863, Galleria d'Arte Moderna di Roma

Es decir, al final de la década de 1860, Rosales pintó cuadros de historia en formato más pequeño (apaisado, en este caso, muy en la línea de los italianos mencionados), con temas, digamos menos solemnes, cuyas primeras referencias ya está viendo en 1861, y seguirá viendo a lo largo de la década (tanto en Italia como en París). Además, es muy posible que conociera personalmente a Celentano (frecuentaba la Academia Gigi) y, sobre todo, a Vannutelli con quien sí se relacionó (éste también tenía su estudio en la vía Margutta)⁴⁶⁸. Una vez más podemos decir que el hecho de vivir en Roma le permitió absorber las muchas corrientes artísticas que recorrían la ciudad y que fue adaptando a su estilo, como le ocurrió al resto de los pintores, en un constante intercambio de influencias.

Así, por ejemplo, había otro pintor en Roma en aquellos años, el inglés Frederick Leighton (1830-1896) que, con su temprana obra *Madonna de Cimabue llevada en procesión por las calles de Florencia* (1853), quiso también renovar el cuadro de historia al combinar las enseñanzas académicas con la introducción de la observación del *vero*. Como dice Caterina Bon Valsassina, su aportación fue recogida por Celentano y después por Vannutelli, en sus respectivos cuadros, ya comentados.⁴⁶⁹ De Leighton volveremos a hablar en relación a Rosales.

⁴⁶⁸ Eugenia Querci, *Tra Parigi, Venezia e Roma: Zuloaga, i pittori spagnoli e l'Italia* (tesis), Universidad Complutense, 2014, pág. 94.

⁴⁶⁹ Caterina Bon Valsassina, "La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento", en VV.AA., *Op. Cit.*, tomo I, 1991, pág. 437. Este cuadro no estuvo expuesto en Florencia en 1861.



Frederick Leighton, *Madonna de Cimabue llevada en procesión por las calles de Florencia*, 1853, 520x232 cm, National Gallery de Londres

La manera *verista* de pintar fue también utilizada por algunos pintores para otro tipo de temas que, poco a poco, fueron dominando la escena artística: los temas cotidianos. Si tuviéramos que elegir un punto de partida, éste sería el pintor romano Giovanni o Nino Costa (1826-1903) y su cuadro *Mujeres llevando leña al puerto de Anzio* (1852), con el que fija las características de la nueva pintura: formato apaisado, técnica del apunte del natural acabado en el estudio, y tema cotidiano. Esta obra también estuvo expuesta en la Exposición de Florencia de 1861 y causó gran impresión entre los pintores jóvenes especializados en paisaje conocidos como los *Macchiaioli* ⁴⁷⁰, sobre los que hablaremos seguidamente. Si en *El consejo de los Diez* Celentano echó mano del *verismo*/realismo para recrear el pasado, Costa lo hizo para pintar el presente; ambos cuadros son, además, apaisados, formato que, como estamos viendo, a partir de ahora, se utilizará bastante, Rosales incluido, tanto en lo histórico como en lo cotidiano.

⁴⁷⁰ Caterina Bon Valsassina, “La pittura a Roma nella seconda metà dell’Ottocento”, en VV.AA., *Op. Cit.*, tomo I, 1991, pág. 433.



Nino Costa, *Mujeres llevando leña al puerto de Anzio*, 1852, 73x147 cm, Galleria d'Arte Moderna di Roma

Aparte de todo esto y hablando de temas cotidianos, hay que añadir que en 1862, Rosales pintó su *Ciociara*, estudio de una campesina romana, también en clave realista: un tema ni religioso ni histórico, sino del presente (como fue *Nena*). Era costumbre en los pintores de la época usar como modelos a las campesinas que venían de los pueblos del Lacio, cuyas pintorescas indumentarias y belleza racial las hacían particularmente atractivas, como, por ejemplo, la *Ciociara* de Francesco Hayez (1842, Bergamo, colección privada). Estas muchachas se sentaban en las escalinatas de la Piazza de Spagna donde sabían que los artistas irían a buscarlas para pintarlas “del natural” en sus estudios, siendo corriente que aquéllos compartieran modelo cuando no les alcanzaba el dinero para pagarlas. También era común el recurrir a fotografías de estas modelos, lo que explica que encontremos a la misma en varios cuadros (algunas se hicieron muy famosas). Tal es el caso de Pascuccia que aparece en esta obra de Rosales, en una de Palmaroli (de 1862 y propiedad de la duquesa viuda de Fernán Núñez, presentada en la Exposición Nacional de aquel año) y en otra de Fortuny (colección particular), ésta última incluso repite la pose y el encuadre arquitectónico de la de Rosales⁴⁷¹. También con estilo cercano al realismo hay otro ejemplo anterior de campesina romana, *Mariuccia* (1861) de Léon Bonnat, obra que probablemente conociera nuestro pintor⁴⁷².

⁴⁷¹ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 204. Rosales ya hizo un retrato de perfil de Pascuccia en 1862 (colección particular).

⁴⁷² Javier Barón, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2007-2008, pág. 51.

Pues bien, las tres *Ciociaras*, la de Palmaroli, Fortuny y Rosales, están pintadas a la manera realista, pero la de Rosales se destaca por la libertad de su tratamiento pictórico: con su factura suelta, a base de pinceladas largas y constructivas que dejan desdibujadas muchas partes del lienzo, está dando un paso más. En efecto, está hecha con la misma libertad con la que años más tarde llevó a cabo su *Mujer al salir del baño*, ambos de formato vertical y no precisamente pequeños, por lo que sobrepasan su categoría de “bocetos”; seguramente Rosales las consideraría obras en sí mismas (no son pinturas preparatorias de otras) aunque no tuviera intención de presentarlas a ningún concurso público. De nuevo estamos ante el estilo del no acabado tan característico de Rosales y de otros pintores realistas franceses (y presente así mismo en algunos italianos), tan reivindicado en estos años para alejarse del frío academicismo al que, cada vez menos, querían ceñirse.



Rosales, *Ciociara*, 1862, 125x75 cm, Museo del Prado

Los Macchiaioli. El realismo impresionista.⁴⁷³

Los integrantes del grupo de los pintores *Macchiaioli* (Signorini, Cabianca, Fattori...) se solían reunir en el Café Michelangelo de Florencia, lugar en el que se juntaban artistas de varias nacionalidades residentes en la ciudad toscana con el consiguiente intercambio de influencias (como ocurría con el Café Greco de Roma, del que hemos hablado). El apodo viene por su técnica de poner manchas (*macchia*) de color que acentuaba los contrastes entre luz y sombra, por eso la historiografía tradicional los ha comparado con los impresionistas.⁴⁷⁴ También se les compara porque eran contemporáneos y se les considera los artífices, como aquéllos, de introducir cambios formales importantes en la pintura italiana llevándola hacia la modernidad.

Algo que no comparten con los impresionistas, es que estos pintores italianos tenían un ardiente carácter nacionalista (también estaban muy concienciados con los problemas de su tiempo, su realismo de carácter social entronca con el de Courbet). Habían combatido junto a Garibaldi durante el proceso de unificación del país desde 1848. De esta manera, coincidían con la pintura romántica histórica y sus ideales patriotas (también se los conocía como “i pittori patriotti”). Muchos de ellos, precisamente, pintaban batallas y temas parecidos, como *Garibaldi en Palermo* de Giovanni Fattori de 1865. Su forma de pintar, *il non finito*, como se les reprochaba, era cercana a la que empleó Rosales en *La muerte de Lucrecia*, que también fue tachada de igual manera por los críticos. Como estamos viendo a lo largo de estas páginas, la técnica del no acabado la practicaban aquellos pintores que se apartaban del academismo, ya fueran italianos, españoles o franceses, aunque sus estilos y temas fueran muy distintos; sin embargo, esta peculiaridad, los acercaba, al menos, en cierta actitud moderna ante el arte.

⁴⁷³ Los ensayos más recientes, en España, con respecto a estos pintores están en el catálogo de la exposición: VV.AA., *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, septiembre-enero 2014.

⁴⁷⁴ Pero es un error, pues el empleo del color y la luz en ambos grupos es distinta, mientras los franceses deshacen las formas, los italianos las afirman, como luego haría Cézanne. Como dice Raffaele De Grada (*La pittura italiana dell'Ottocento*, 1978, pág. 23), no hay que olvidar que “la Toscana era la patria de la evidencia plástica, del dibujo-volumen. La mancha sirvió para dar volumen al color, éste ya no era el relleno del dibujo sino la forma misma.”



Giovanni Fattori, *Garibaldi en Palermo*, 1865, 88x132 cm, Società di Belle Arti di Viareggio

Pero entre los *Macchiaioli* y Rosales existía una diferencia de tipo temática: la intención de aquellos pintores era bien distinta de la del español, ocupado como él estaba en pintar su gran cuadro de historia, mientras que ellos pintaban el presente. Otra cuestión es que cuando Rosales volvió a España, y especialmente en Murcia, se dedicó a hacer obras de temática cotidiana, como fueron sus cuadros de naranjeros, tipos populares y burros, de tamaño más pequeño (ya no eran cuadros concebidos para una Exposición Nacional), algunos en formato apaisado, y con un tono general que recuerda a Fattori, como el de los burros, con su marcado delineado negro como también hacía Cézanne (de esta etapa final de Rosales se hablará en otro capítulo). Por lo tanto, entre Giovanni Fattori (1825-1908) y Rosales hay más parecidos de los que *a priori* podríamos pensar; Fattori sintetizaba así su estilo a Gustavo Uzielli, en una carta del 17 de febrero de 1904, recordando su encuentro con Nino Costa en Florencia en 1861: “Yo, entonces, luchaba entre el romanticismo, el realismo y la mancha”.⁴⁷⁵ A mi entender, las tres cosas son las que caracterizan también la pintura de Rosales a lo largo de su vida, lo primero por sensibilidad y temática, y los dos segundos como estilos pictóricos.

⁴⁷⁵ En Silvia Bordini, *Op. Cit.*, 2002, pág. 73.



Fattori, *Barroci (carretas) romani*, 1873, 21x31 cm, Galleria d'Arte Moderna di Firenze



Rosales, *Naranjero de Algezares*, 1872, 37x34 cm, colección particular

Hasta aquí hemos hablado del realismo aplicado a la pintura religiosa, a la de historia y a los temas cotidianos, cuestiones que tienen que ver con la forma de pintar y que a Rosales afectó pues adoptó dicho estilo para sus obras. Pero hay otra cuestión que tiene que ver con su gran cuadro *La muerte de Lucrecia*, cuyo tema pertenece a la Antigüedad y que, por tanto, está relacionado con el mero hecho de vivir en Roma por toda la carga simbólica y nostálgica que ello encerraba. En este sentido, la atracción de Rosales por la Roma antigua coincide con esa sensibilidad romántica de otros pintores, también extranjeros, así mismo presentes en la ciudad.

3. La pintura clásica

Al principio de este capítulo hicimos alusión a la poderosa atracción que por Roma y su historia sentían los artistas, especialmente los extranjeros. Pero aparte de vivir en la ciudad, inmersa en sus ruinas, estaba el hecho de que Roma era la cuna del clasicismo (en ella se instauró la primera Academia de Bellas Artes), por tanto existía una fuerte implantación del arte académico. Recordemos que todos los pintores, adscritos al arte oficial, debían ir a Roma a pintar “el gran cuadro”. Rosales llevaba siete años viviendo allí cuando decidió el tema de su segundo gran cuadro de historia, esta vez dedicado a un asunto totalmente romano: *La muerte de Lucrecia*, situándose, así, en una línea iconográfica de larga tradición europea. Claro que, su tratamiento del mismo no fue nada convencional, como veremos. Pero pasemos, primero, a ver la iconografía del cuadro y su lugar en relación a otros pintores académicos.

El tema de la muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto en la historia

La historia de Lucrecia está relatada por el historiador romano Tito Livio y significa el paso de la Monarquía a la República en la antigua Roma: Lucrecia es violada por Tarquino, el hijo del rey de Roma, tras lo cual, ella, al verse mancillada, se quita la vida con un puñal en presencia de su padre, su esposo y Lucio Junio Bruto; éste jura venganza. El cuadro representa, por tanto, los dos momentos de la narración: el suicidio de Lucrecia y el juramento de Bruto.

En el catálogo de la Exposición Nacional de Madrid de 1871, donde fue presentado el cuadro de Rosales, se transcribió un extracto del libro *Ab Urbe Condita* de Tito Livio, en el que se narraba la historia:

“Lucrecia mandó llamar a su padre Lucrecio y a su esposo Colatino, para que viniesen con todos sus amigos porque había acaecido un suceso muy grave: llegados a Colacia con Valerio y con Bruto, el cual se fingía loco por temor a Tarquino, Lucrecia exclamó con los ojos hinchados de lágrimas: ‘Pisadas de varón ajeno se hallan en tu lecho, Colatino, mas sólo el cuerpo fue mancillado, no el corazón, y de esto será buena prueba mi muerte; libre como estoy de pecado no quiero librarme de castigo, para que ninguna romana no casta viva con el ejemplo de Lucrecia.’ Y diciendo esto, sacó un cuchillo que tenía oculto bajo el manto y metióse por el corazón. Marido y padre prorrumpieron entonces en tristes lamentos, mientras que Bruto,

arrancando el cuchillo de la herida levantóle a los dioses y dijo: ‘Juro por esta sangre castísima que la injuria hecha por el hijo del rey recibirá su merecido.’⁴⁷⁶

Para los antiguos romanos era una de sus historias más conocidas y de mayor hondura por su significado político y moral, ya que incluía puntos relacionados con la libertad pública y privada. A lo largo de los tiempos el tema fue ampliamente representado en Europa y fue objeto de poemas, romances, novelas, obras de teatro, óperas y pinturas, de muy variada índole pues muchos son los matices que de él se pueden extraer.⁴⁷⁷

La muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto son dos momentos que se presentan en la misma escena: la ejecución de uno da lugar al otro. A la vez, el asunto tiene un doble aspecto, el privado y el público, cuyo énfasis ha variado –de uno a otro– a lo largo del tiempo. El aspecto privado hace hincapié en la violación y posterior suicidio de Lucrecia, mientras que el público lo hace en el juramento de Bruto, quien se venga matando a Tarquino lo que motiva la caída de la Monarquía y la proclamación de la República en Roma. Más allá de este hecho, la historia continua con los hijos de Bruto,

⁴⁷⁶ “Lucretia maesta tanto nuntium Romam eundem ad patrem Ardeamque ad virum mittit, ut cum singulis fidelibus amicis veniant; ita facto maturatoque opus esse, rem atrocem incidisse. Sp. Lucretius cum P. Valerio Volussi filio Collatinus cum L. Junio Bruto venit: cum quo forte Romam rediens, ab nuncio uxoris erat conventus. Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inveniunt. Adventu suorum lacrimae obortae, quarentique viro, ‘Satin salvae? Minime inquit; quid enim salve est mulieri amissa pudicitia? Vestigia visi alieni, Collatine, in lecto sont tuo; caetenum corpus est tantum violatum, animus insons; mors testio erit sed date dextreas fidemque haud impune adulterio fore. Sex est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sique, si vos visi estis pestiferum hinc absolutit gaudium.” Dant ordine omnes fidem; consolantur aegram animi avertendo noxam ab coacta in auctorem dicto, mentem peccare non corpus, et unde consilium abfuerit, culpam abesse. “Vos, inquit, videritis, quid illi debeatur, ego me etsi peccato absolvo supplicio non libero, nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet.” Culturum quem sub veste abditum habebat, eum in corde defigit prolapsaque in vulnus moribunda cecidit. Conclamant vir paterque. Brutus illis luctu occupatis, culturum ex vulnere Lucretiae extractum manantem cuore quae sentens, “Per hunc, inquit castissimum ante regiam injuriam sanguinem juro, vosque dii testes fascio me L. Tarquinium Superbum cum scelerata conjuge et omni liberorum stirpe ferro, igni, quocumque delime vi passim, exacturum sue illos, nec alium quemquam regnare Roma passurum.” En *Ab Urbe Condita* de Tito Livio, originalmente del año 27 a. de C., libro I, capítulo LVII y LIX parcial. Copiado del texto manuscrito de Rosales (Archivo de Luis Rubio).

La historia empezaba así: los oficiales romanos estaban festejando una batalla con los hijos del rey Tarquino, fuera de Roma, y todos alababan a sus respectivas esposas. Colatino propuso, entonces, que fueran a la ciudad a comprobar cuál de ellas era la más virtuosa. Allí encontraron que las mujeres de los hijos del rey estaban en un banquete mientras que Lucrecia estaba hilando en su casa junto a sus doncellas, por lo que fue Colatino el que ganó la apuesta. Sexto Tarquino, movido por la envidia y la lujuria, volvió a casa de Lucrecia; ésta, sin sospechar nada, le recibió, y aquella noche él la violó.

⁴⁷⁷ Ian Donaldson, *The rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, 1982. Este autor analiza la evolución del tema a lo largo de la historia, tanto en la pintura como en la literatura y en la música.

Tito y Tiberio, que participan en un complot para restaurar la Monarquía por lo que, su padre se ve obligado a castigarlos con la muerte. La rectitud moral de Bruto le obliga a sacrificar a sus propios hijos.

Estamos, pues, ante dos personajes, Lucrecia y Bruto, un hombre y una mujer, cuyos comportamientos son de una moral intachable. La una lo demuestra en la intimidad, Lucrecia salva su honor (y el de su esposo) quitándose la vida; y el otro ante el pueblo, pues jura venganza y mata a Tarquino (incluso, más tarde, sacrifica a sus hijos en aras de la República). Por tanto, lo femenino se asocia con lo privado, y lo masculino con lo público. Y en medio de toda la escena, el puñal juega un papel primordial: Tarquino había amenazado a Lucrecia con un puñal, ésta se suicida con él, y Bruto jura venganza levantándolo. El puñal es, así, la conexión entre lo privado y público.

El tema de Lucrecia había sido representado por numerosos pintores durante los siglos XVI y XVII (Botticelli, 1499; Lucas Cranach el Viejo, 1553; Tiziano; 1570; Tintoretto, 1560; Veronés, 1585; Gentileschi, 1650...), así como grabadores (Gottfried, 1670); cuyas versiones del asunto variaban de unos a otros. En algunos casos, como el de Francesco Trevisani (1656-1747), Lucrecia se presenta como una mártir cristiana, con los ojos vueltos hacia arriba implorando al cielo⁴⁷⁸. En otros, aparece desnuda y sola, como en Cranach, su desnudez desvela su vulnerabilidad. Tiziano y Tintoretto, sin embargo, pintan la escena en el momento que Lucrecia está siendo atacada por Tarquino; el aspecto sexual es el que prima, incluso se acentúa en el caso de Tiziano, por el *voyeurismo* del esclavo de Tarquino que contempla la escena desde un ángulo.

⁴⁷⁸ También algunos escritores del siglo XVII en línea con el misticismo, como Pierre Le Moyne, asimilan la figura de Lucrecia a la ética cristiana, de manera que la virtud romana pasa a ser cristiana (Ian Donaldson, *Op. Cit.*, 1982, pág. 27).



Lucas Cranach el Viejo, *Lucrecia*, 1553, 50x35 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao



Tiziano, *Lucrecia y Tarquino*, 1571, 114x100 cm, Fitzmuseum de Cambridge

El Rapto de Lucrecia, tan popular en los siglos XVI y XVII, da paso a la *Muerte de Lucrecia*, con Bruto jurando venganza; de manera que el aspecto privado-femenino de la escena se compensa con el público-masculino, al introducir en la intimidad del aposento, a los demás personajes: Bruto, Colatino y Lucrecio. A partir de entonces, la moribunda se muestra en paz, sin las connotaciones sexuales que los pintores barrocos habían introducido con tanta osadía.⁴⁷⁹ Así, la obra del pintor y arqueólogo escocés Gavin Hamilton (1723-1798), afincado en Roma, *La muerte de Lucrecia* o *El juramento de Bruto* (1764) marca el punto de inflexión: une ambas escenas e introduce, además, la cuestión de la ejemplaridad moral.⁴⁸⁰ Antes de Hamilton, existían dos antecedentes franceses de pinturas rococós con el mismo tema, pero su planteamiento estaba más cercano a la connotación sexual que al *exemplum virtutis* (ejemplo de virtud).



Gavin Hamilton, *La muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto*, 1764, 208x270 cm, Theatre Royal, Drury Lane, Londres

Gavin Hamilton, que llegó a pintar hasta tres versiones del cuadro en Roma, se inspiró – como Rosales – en el texto de Tito Livio que incluye el juramento (mientras otras fuentes romanas, como Ovidio o Valerio Máximo no lo incluían). En el cuadro de Hamilton, por

⁴⁷⁹ Hugh Honour, *Op. Cit.*, 1992, pág. 177 y siguientes.

⁴⁸⁰ Robert Rosenblum, “Gavin Hamilton’s Brutus and its Aftermath”, *Burlington Magazine*, 1961.

tanto, se representan ambas escenas pero es el personaje de Bruto, que ocupa una posición central, el que capta nuestra atención; mientras que en el de Rosales, que también simultánea los dos momentos, es Lucrecia, moribunda, la que ocupa el lugar primordial.

Queda, consecuentemente, en los años venideros, marcada la iconografía del tema con la obra de Hamilton, contribuyendo a su difusión, además, el grabado de Domenico Cunego en 1768. Así encontramos cuadros como el del francés Jean Antoine Beaufort (1721-1784) que siguió la misma iconografía (aunque la figura de Lucrecia, muerta, aparece al fondo de la escena, mientras el acto del juramento es el principal), y el de Jean-Baptiste Deshais, *Brutus devant Lucrèce expirante jure de chatier Tarquin* (Museo de Burdeos). El americano John Trumball (1756-1843) incluso copió parte del cuadro del escocés.⁴⁸¹

Con este tipo de obras y con otras muchas, pues la pintura neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII fue prolífica en temas de *exemplum virtutis*, el arte parecía distanciarse así del relajamiento de costumbres propio de la aristocracia y la pintura rococó. Su máximo representante fue Jacques-Louis David (1748-1825).

⁴⁸¹ Paralelamente a la evolución de las obras pictóricas, que representaban la historia de Lucrecia y Bruto, estaban la literarias, según nos explica Ian Donaldson en su libro ya citado, lo que nos ayuda a comprender las múltiples facetas que enriquecen este asunto. Así, por ejemplo, mientras algunos autores habían cuestionado el posible virtuosismo de Lucrecia, como san Agustín, o más mordazmente, mucho tiempo después Montesquieu, que tilda a Lucrecia no de casta sino de vanidosa, otros dejan de lado la cuestión moral. Shakespeare, en su largo poema *La violación de Lucrecia*, se centra en el proceso mental de Lucrecia y Bruto, describiéndonos sus dudas y anhelos para llevar a cabo sus actos finales de muerte: el drama está servido.



Jean Antoine Beaufort, *Le serment de Brutus*, 129x167 cm, Musée Frédéric Blandin de Nevers

El *exemplum virtutis* y sus representaciones

Tanto Lucrecia como Bruto son modelos de *exemplum virtutis*. La virtud de Lucrecia es la castidad conyugal, que equivale a fidelidad en el matrimonio: Lucrecia, que ha sido violada, no tiene más remedio que matarse pues ya no es casta (al mismo tiempo, su desgracia sería la de su marido en una sociedad donde la mujer pertenece al esposo). La virtud de Bruto es la justicia que, además, termina con la tiranía de los Tarquinos dando paso a la República. El *exemplum virtutis* es un modelo a seguir que en la Roma antigua formaba los pilares de la moralidad. Otras virtudes eran la *pietas*, la *lex*, la *caritas*, la *dignitas*..., todas establecidas en la época de la República normalmente asociadas a un personaje, y que en tiempos del Imperio desaparecieron siendo añoradas por poetas como Virgilio. En la Edad Media, por ejemplo, existía la idea o deseo de recuperar la dignidad de la Roma republicana, a través de sus legendarias historias, como la de Lucrecia. Según recoge Julián Gállego, hay un romance sefardita que dice:

Los tus amores, Lucrecia/ me hacen penar el alma./ Si tú a mí te me otorgas/ serás reina de Granada./ Si tú a mí no te otorgas/ te mataré con mi espada./ Más vale morir con honra/ que no vivir desfamada./ Desenvainó la su espada/ en su vientre la afincara.⁴⁸²

⁴⁸² En Julián Gállego, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1992, pág. 15.

En el siglo XVII, cuando se instauró la Academia de Francia, se difundieron los modelos clásicos, de ahí la tendencia moralizante de la pintura francesa en su vertiente neoclásica que arranca en Poussin y culmina con David. Lo heroico se asociaba a lo virtuoso, el héroe debía ser un dechado de virtudes (nobleza, magnanimidad, autodomínio, rectitud, dignidad) y sus hazañas ejemplares. Había que seguir el ejemplo del decoro de la República romana, y la simplicidad y estoicismo espartanos (por eso la frialdad suele estar presente en las actitudes de estos personajes de los cuadros; precisamente uno de los puntos sobre los que incidieron los críticos de Rosales cuando presentó el cuadro en 1871, pues adolecía de esa frialdad exigida al tema). Esta iconografía es común en toda la Europa neoclásica y continuará en el siglo XIX, en pintores ingleses, españoles, italianos, etc.



Ribera, *Cincinato deja el arado para dictar leyes en Roma*, 1806, 160x215 cm, Museo del Prado

Así, encontramos a Germánico, el vencedor de los germanos que es muerto por envidia, en *La muerte de Germánico* de Poussin (1628); una vez más a Bruto, cuando ordenó la muerte de sus dos hijos porque éstos intentaron reponer a los Tarquinos, en *Los lictores llevan a Bruto el cuerpo de sus hijos* de David (1789); a Cincinato, el que de nuevo volvió a la política ante la petición del Senado, en *Cincinato abandona el arado para dictar leyes en Roma* de Juan Antonio Ribera (1806); a Escipión, el vencedor de Cartago que renuncia a una cautiva para devolvérsela a su prometido, en *La continencia*

de *Escipión* de Federico de Madrazo (1831).⁴⁸³ Y en cuanto a las mujeres, aparte de Lucrecia, hubo otras igualmente virtuosas y valerosas: Porcia, que prueba a su marido Bruto (éste es Marco Junio Bruto, no confundir con Lucio Junio Bruto, el de Lucrecia) que tiene la determinación de matarse si fracasa el complot contra César, hiriéndose en un muslo como en *El coraje de Porcia* de Nicolas-Bernard Lépicier (1777). Otras, en cambio, son víctimas del cumplimiento del deber por parte de los hombres de su familia: Horacio mata a su hermana Camila por haber llorado a su prometido, uno de los enemigos Curiacios, en *La muerte de Camila* de Girodet (1785); Virginio mata a su hija Virginia para no tener que entregarla como esclava, como *La muerte de Virginia* de Poussin (1640), la de Nathaniel Dance-Holland (1741), o la de Vincenzo Camuccini (1804)⁴⁸⁴. Muchos de estos personajes vuelven y además servirán de modelo para los héroes de la Revolución que pintó David.⁴⁸⁵

David fue el pintor oficial del periodo revolucionario (y de después), cuando el arte estaba al servicio del Estado. El tema del juramento, muy extendido desde el último tercio del siglo XVIII, encuentra su representación más emblemática en su cuadro *El juramento de los Horacios* (1784), en el que el padre de los Horacios hace jurar a sus hijos que lucharán por Roma en contra del clan enemigo, los Curiacios. De esta manera, el juramento, que conlleva fidelidad a la patria por encima de la familia, sintetiza las virtudes romanas y se convierte en un símbolo político en el caso del pintor francés. Existía el precedente del ya mencionado cuadro de Hamilton, *La muerte de Lucrecia* o *El juramento de Bruto* (1764); pero también había otros, como el de Benjamin West, *Aníbal que presta juramento* (1779); incluso el de Füssli, *El juramento de Rütli*

⁴⁸³ La lista es inmensa, como múltiples son las versiones de cada tema o personaje desde el siglo XVII. Me he limitado a citar algunos.

⁴⁸⁴ Este cuadro tiene similitudes en la composición del grupo principal de personajes, aunque en posición invertida, con el de Rosales, como ya apuntó José Luis Díez en el catálogo de la exposición: VV.AA., *La pintura de historia del siglo XIX en España*, octubre-enero 1993.

⁴⁸⁵ “Las artes deben contribuir fuertemente a la educación del pueblo.”, decía David a la Convención, “Es así cómo las características del heroísmo y la virtud cívica, ofrecidos a la inspección popular, electrificarán su alma y nutrirán en ella las pasiones de la gloria y devoción a su patria”. Recogido por Geraldine Pells en *Art, Artists and Society. Origins of a Modern Dilemma. Painting in England and France, 1750-1850*, 1963, pág. 103.

Durante el periodo revolucionario, la historia de Lucio Junio Bruto, y su paralelo, Marco Junio Bruto (el asesino de César pero al mismo tiempo el liberador de la tiranía) fue especialmente popular. El nombre de *Brutus* era dado a ciudades, calles, etc., como Montfort-le-Brutus, en Ian Donaldson, *Op. Cit.*, 1982, pág. 108.

(1780);⁴⁸⁶ y posterior al de David otro *Juramento de Bruto*, el de Jean-Baptiste Wicar (1789).



David, *Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos*, 1789, 323x422 cm, Museo del Louvre



David, *El juramento de los Horacios*, 1784, 330x425 cm, Museo del Louvre

⁴⁸⁶ Robert Rosenblum, *Op. Cit.*, 1961. Según el autor, Füssli, durante su estancia en Roma, debió conocer el grabado de Cunego sobre el cuadro de Hamilton. El cuadro de Füssli, además, hace referencia al mito fundador de Suiza.

Cuando David presentó su gran obra en la plaza del Popolo de Roma, muchos pintores extranjeros afincados allí siguieron su ejemplo con cuadros de argumentos parecidos: Angelica Kauffmann (pintora suiza y miembro de la Royal Academy de Londres, es autora del cuadro, de 1785, *Cornelia, madre de los Graco*, otra de las célebres mujeres virtuosas romanas, aunque ésta no murió trágicamente); Wilhelm Tischbein (*Despedida de Héctor y Andrómeda*, 1785), etc. Una alumna de David, llamada Saintomer, pintó una *Muerte de Lucrecia* que participó en el Salón de 1804.⁴⁸⁷ El modelo impuesto por el pintor francés se afianza, así, en la Ciudad Eterna y durante el primer tercio del siglo XIX, cuadros y más cuadros de temática clásica y estilo *dauidiano* dominaron el Prix de Rome de la Academia de Francia.⁴⁸⁸ También hubo pintores españoles que siguieron esta moda, como el ya citado Ribera y su cuadro de Cincinato, y José de Madrazo que pintó en 1806, en Roma, *La muerte de Viriato*, considerada su mejor obra, y que sigue los preceptos de su maestro David con quien se había formado en París anteriormente.

Pero José de Madrazo pintó otro cuadro mucho más en consonancia con el *Juramento de los Horacios* de David y con el tema que nos ocupa: *Muerte de Lucrecia y juramento de Bruto*, inspirado en el pasaje de Tito Livio. Lo hizo como ejercicio de pensionado entre 1803 y 1805, y estuvo expuesto en el palacio de España, residencia de los embajadores ante la Santa Sede, recibiendo los elogios de los pintores italianos Vincenzo Camuccini y Gaspari Landi. La obra fue grabada por Giovanni Battista Romero e incluida en las *Memorie enciclopediche romane*, de 1806, de Giuseppe Antonio Guattani. Éxito comprensible en el círculo artístico romano de aquel momento, dominado por David y sus seguidores.⁴⁸⁹ Pues bien, Rosales debió conocer el grabado de Romero (hoy en la Biblioteca Nacional) dada la fama del cuadro.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Robert Rosenblum, *Iconografía e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, 1984, pág. 98.

⁴⁸⁸ Philippe Grunhech, *Op. Cit.*, 1989. La Academia proponía todos los años un tema que los alumnos tenían que interpretar.

⁴⁸⁹ Javier Jordán de Urrés, “José de Madrazo en Italia (1803-1819)”, *Archivo Español de Arte*, 1992, pág. 357.

⁴⁹⁰ José Luis Díez, *Op. Cit.*, 2007, pág. 219. También se hace referencia aquí al grabado de Domenico Cunego sobre el *Juramento de Bruto* de Gavin Hamilton, como ya apuntó Xavier de Salas (*Exposición de la obra de Eduardo Rosales*, Museo del Prado, 1973, pág. 28).



José de Madrazo, *La muerte de Viriato*, 1806, 307x462 cm, Museo del Prado



José de Madrazo, *Muerte de Lucrecia y juramento de Bruto*, 1805. Grabado de G. B. Romero

Aparte del tema del juramento, el otro gran momento de solemnidad para un personaje virtuoso en el cual muestra todo su potencial, es el de la propia muerte. En unos casos es matado por envidia, como Germánico o Viriato, en otros, por sí mismo, como Sócrates, que vemos representado por David, *La muerte de Sócrates* (1787), o antes por Benjamin

West (1756)⁴⁹¹, por citar algunos. Y, por supuesto, Lucrecia, que con su suicidio evita la deshonra a su esposo y la falta de virtud en ella misma (y en el resto de mujeres castas, “para que ninguna mujer no casta viva con el ejemplo de Lucrecia”, decía); como veíamos en las representaciones de ésta en la historia del arte, la Lucrecia moribunda o muerta sustituye -a partir de la segunda mitad del siglo XVIII- a la violada propia del Barroco. En todos estos cuadros de personajes virtuosos, la serenidad y nobleza que muestra el héroe moribundo contrasta con la agitación de los que lo rodean.

La muerte era un tema que participaba de la categoría estética de lo sublime para aquellos pintores de la segunda mitad del siglo XVIII. Eso era tanto como decir que tenía mucho de romántica, pues como dice Hugh Honour “el movimiento neoclásico contenía las semillas de la mayoría de las fuerzas románticas que lo destruirían”⁴⁹². Y así, en el tema de la muerte entendido como sublime, la serenidad (y por qué no, frialdad) neoclásica dio paso a la pasión romántica, al introducirse sentimiento, emoción, movimiento... La antigüedad clásica seguía siendo una fuente inagotable, pero ya no se trataba tanto de mostrar un ejemplo de moralidad a la manera davidiana, como excusa para pintar una drama. Tal fue el caso de Delacroix, que pintó asuntos de este tipo en la década de 1840, como *La justicia de Trajano* (1840) o *La muerte de Séneca* (1844).⁴⁹³ Y es en esta línea en la que mejor encaja *La muerte de Lucrecia* de Rosales, precisamente por su carga dramática, y no por representar a personajes austeros portadores de virtudes a la manera académica de tipo davidiana. De hecho, algunos autores franceses llamaron a Rosales “le Delacroix espagnol”, según se explica en el capítulo dedicado a la fortuna crítica en Francia.

⁴⁹¹ A decir de Mario Praz, la idea del cuadro edificante, del *exemplum virtutis*, surgió antes en Inglaterra que en Francia. “Si se consultan los catálogos de las exposiciones de finales del siglo XVIII de la Royal Academy, de la Society of Artists y de la Free Society of Artists, resulta asombrosa la cantidad de temas inspirados en la historia antigua y en la mitología, Homero y Virgilio dominaban la mente de los ingleses”, en *Gusto neoclásico*, 1982, pág. 136. Robert Rosenblum también reivindica para Inglaterra el resurgir neoclásico, tal y como lo explica en el capítulo “Rue des Colonnes”, del libro anteriormente citado, y en su artículo “Gavin Hamilton’s Brutus and its Aftermath” (1961, nota 4).

⁴⁹² Hugh Honour, *Op. Cit.*, 1992, pág. 214.

⁴⁹³ Por seguir con los paralelismos literarios del tema de Lucrecia, hacia 1840 se dio un resurgir del mismo. Un pupilo de Lamartine, François Ponsard, escribió una tragedia de Lucrecia en 1843 (en Ian Donaldson, *Op. Cit.*, 1982, pág. 110). Es decir, ésta y otras anteriores constituyen fuentes literarias del tema que se pueden añadir a las clásicas de Tito Livio (y demás historiadores romanos), que los pintores posiblemente conocieran.



David, *La muerte de Sócrates*, 1787, 130x196 cm, Metropolitan Museum of New York

Por otro lado (y sin profundizar en ello), los modelos clásicos de virtud pasan a los de la historia de Francia⁴⁹⁴. Así, Joseph-Benoît Suvée ofreció una interpretación de la *Muerte del almirante de Coligny* de 1787, en homenaje al héroe protestante que tiene su paralelismo en la figura de Mario, a quien los soldados no se atrevieron a matar.⁴⁹⁵ Estos modelos no sólo servían para la historia pasada de Francia, también para la presente, pues, asentado Napoleón en el poder tras la Revolución, los pintores del momento utilizaron las gestas del mandatario para asociar su figura, por un lado con la magnanimidad de algunos emperadores romanos y, por otro, con la de Cristo, máximo exponente del *exemplum virtutis*, en cuadros tales como *Napoleón visitando a los apestados en Jaffa* (1804) o *Napoleón en Eylau* de Antoine-Jean Gros (1808).⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ En literatura ocurre igual. En Inglaterra, por ejemplo, Jonathan Swift se valió de los personajes romanos para hacer símiles con los ingleses, tales como Cromwell, Carlos I o Jaime II (en Ian Donaldson, *Op. Cit.*, 1982, pág. 113).

⁴⁹⁵ Robert Rosenblum y H. W. Janson, *Op. Cit.*, 1992, pág. 49.

⁴⁹⁶ Robert Rosenblum, *Op. Cit.*, 1984, pág. 113.



Gros, *Napoleón visitando a los apestados en Jaffa*, 1804, 523x715 cm, Museo del Louvre

En conclusión, la muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto son dos momentos de *exemplum virtutis* que Gavin Hamilton había unido en su cuadro, como también lo hizo José de Madrazo, cuyos grabados Rosales seguramente conoció en Roma, y que pueden servir de antecedentes para su obra. De esta manera, Rosales recupera un tema de larga tradición clásica, tal y como hemos visto, cuyas representaciones jalonaban la historia del arte, y estaba presente también en la literatura. Se coloca, así, en esa línea iconográfica, en un tiempo en que de nuevo resurgen los asuntos romanos, aunque ya no con la interpretación de ejemplaridad moral de antaño, sino más bien realista, y en el caso de Rosales, incluso dramática.

Veamos, seguidamente, qué temas pintaban los artistas adscritos al mundo académico, tanto italianos, franceses y españoles, residentes en Roma.

La pintura italiana de temática clásica

La temática clásica era algo común al contexto académico europeo, tanto el francés, el inglés, el español y, por supuesto, el italiano.⁴⁹⁷ La Academia de San Luca, la más

⁴⁹⁷ Me he limitado a hablar de estas nacionalidades porque son las que tienen relación con el tema que nos ocupa, pero en Roma había artistas de toda Europa (nórdicos, ingleses, norteamericanos, etc.). Había, por ejemplo, una importante colonia de artistas rusos; Fëdor Antonovic Bruni (1801-1875) tiene un cuadro en esta línea, *La muerte de Camila* (1824) con el grupo de la moribunda parecido al de *La muerte de Virginia* de Camuccini (1804). Una visión muy completa de lo que significó vivir en la ciudad para los artistas europeos de aquella época, y las relaciones entre ellos, lo da el catálogo de la exposición celebrada en Roma, ya citado: VV.AA., *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia*, marzo-giugno 2003, comisariada por Stefano Susinno.

antigua de Europa, cuyo modelo siguieron el resto de academias europeas, era el lugar de aprendizaje de las Bellas Artes. En 1812, el escultor Antonio Canova (nombrado director de las escuelas públicas de Bellas Artes de Roma) dispuso el Palacio de Venecia para albergar –durante tres años– a los pensionados italianos venidos de toda Italia (como fueron Francesco Hayez de Venecia o Tomasso Minardi de Bolonia, por citar significativos pintores), con la intención de conseguir algo parecido a la envidiada Academia de Francia. Así, por ejemplo, cuando la corriente purista antepuso los modelos religiosos a los clásicos, como se ha contado (en el Palacio de Venecia se pasó de copiar el Gladiador capitolino a copiar a Rafael), en la Academia de San Luca se intentaba mantener “il bello ideale” o su famosa “regola”, pese a las variaciones del gusto.⁴⁹⁸

Antonio Canova (1757-1822) era a la escultura neoclásica italiana lo que Vincenzo Camuccini (1771-1844) a la pintura. Cuadros de este pintor como el citado *La muerte de Virginia* (1804), *Pompeyo llamado a la defensa de la patria por L. Emilio Paolo y C. Claudio Marcello* (1809), *La muerte de Julio César* (1798); o los de Gaspare Landi (1756-1830) como *La muerte de Camila* (1809), compartían los mismos temas de *exemplum virtutis* que sus contemporáneos ingleses (Hamilton), franceses (David) o españoles (Madrado y Ribera), afincados en Roma en aquellos años. En el caso de los italianos, además, los asuntos romanos eran los de su pueblo, formaban parte de su propio pasado, por tanto, se trata de una identificación nacional con la antigua Roma. Estos pintores italianos digamos “oficiales”, ligados a la Academia de San Luca, eran los que mantenían la tradición de la gran pintura. En cuanto a la relación de dicha institución con la colonia española, recordemos que Antonio Solá había sido director de la Academia de San Luca (ver pág. 208), por lo que el acceso de los pintores españoles a ella era fácil.

⁴⁹⁸ Carlo Sisi, “L’educazione accademica”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 279.



Vincenzo Camuccini, *La morte di Virginia*, 1804, Museo di Capodimonte di Napoli



Vincenzo Camuccini, *La muerte de César*, 1807, Museo di Capodimonte di Napoli



Gaspari Landi, *La muerte de Camila*, 1809, 176 x 265 cm, colección privada de Roma

La temática clásica tuvo otro soporte donde seguir viviendo durante el siglo XIX: la pintura al fresco. Las familias nobles romanas (la mayoría ligadas a los papas) tradicionalmente habían decorado sus grandes palacios con ciclos de pintura al fresco, como la Villa Farnesina pintada por Rafael en el siglo XVI. Esta técnica fue recuperada por los pintores del momento, que la emplearon, bien para los palacios de la aristocracia, bien para las iglesias que restauró Pío IX durante su pontificado (1846-1878). Recordemos que también la pintura al fresco fue recuperada por los pintores alemanes nazarenos que decoraron los palacios del cónsul Bartholdy y del marqués Carlo Massimo. Así, encontramos al príncipe Pietro Gabrielli que redecoró su palacio de Montegiordano con historias romanas de *exemplum virtutis*, sacadas de Tito Livio y de Plutarco, de mano de pintores como Agostino Tofanelli, en un intento de ligar su estirpe a la de aquellos antiguos romanos (sus antepasados, en definitiva), de ejemplares virtudes⁴⁹⁹. Lo mismo hizo Giovanni Torlonia en su palacio Bolognetti de la plaza de Venecia y otras residencias suyas en la ciudad, a lo largo de los años, hasta 1845 que su hijo Alessandro (casado con Teresa Colonna) concluyó los trabajos de decoración⁵⁰⁰. Los pintores Camuccini y Landi fueron los artífices de estas pinturas al fresco durante la primera época, y durante los decenios de 1830 y 1840, fueron Pelagio Pelagi, Francesco Podesti y Francesco Coghetti, entre otros. Una de las pinturas al fresco más conocidas de Roma era el *Parnaso* que Mengs realizó para el cardenal Albani, en 1761, en su palacio que en la época que nos ocupa habitaba la reina M^a Cristina de Borbón con su esposo el duque de Riansares. A dicho palacio acudió Rosales a pintar “al temple” en febrero de 1859.⁵⁰¹

Veamos, por último, dos ejemplos más cercanos a Rosales en cuanto a la iconografía de su cuadro, aunque no de su generación. Uno es de Francesco Coghetti (1802-1877), alumno de Camuccini que había participado en los proyectos decorativos de los palacios e iglesias romanas. Se trata de un cuadro sobre Lucrecia, *Bruto muestra al pueblo el*

⁴⁹⁹ Stefano Sussino, “La pittura a Roma nella prima metà dell’Ottocento”, en VV.AA., *Op. Cit.*, tomo I, 1991, pág. 399.

⁵⁰⁰ Giovanni Torlonia, que no pertenecía a una de las “vecchie famiglie”, fundó el banco Torlonia en 1782, con el que se enriqueció llevando los negocios de los extranjeros afincados en la ciudad. Acumuló títulos nobiliarios, obras de arte y majestuosas residencias, como el palacio Bolognetti, cuyas fiestas eran célebres. Su hijo Alessandro continuó con el mecenazgo familiar.

⁵⁰¹ Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 98.

cadáver de Lucrecia que pintó en 1865, cuando este tipo de asuntos resultaban ya un poco anacrónicos, pero no en su caso, siempre fiel a “la grande manera” de la pintura académica. El tema parecía, sin embargo, recuperar para él su significado político, predilecto como hemos visto de la fase más heroica del neoclasicismo, pues él mismo había escrito: “Bruto arenga al pueblo mostrándole el cadáver de Lucrecia. Este hecho significa la libertad del pueblo romano habiendo exiliado a la familia de los Tarquinos y erigiéndose la República”.⁵⁰² Se trata de un cuadro grande (171x260 cm) que no representa el momento del juramento de Bruto, sino cuando éste enseña al pueblo el cadáver de Lucrecia, el cual vemos al fondo de la escena entre arquitecturas poussinianas. La figura de Bruto parece inspirada en la célebre escultura de este personaje presente en el museo Capitolino (al igual que hizo Rosales y el francés Debay, ver pág. 300). En 1858 Coggetti había obtenido la cátedra en la Academia de San Luca; es muy posible, por tanto, que Rosales conociera el cuadro pues frecuentaba dicha academia. Aunque la iconografía del mismo está más cercana a la obra de Casto Plasencia de años después, *El origen de la República romana* (1877) que escenifica aquel instante de mostrar el cadáver a los romanos, no deja de ser el mismo tema.



Francesco Coggetti, *Bruto mostra al popolo il cadavere di Lucrezia*, 1865, 171x260 cm, Museo Civico di Treviso

⁵⁰² En Fernando Mazzoca: “Pinxit Romae: la pittura di storia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 374.

La connotación política de estos pintores italianos es patente en muchos casos, ya sean los *Macchiaioli* o un pintor académico con un tema clásico como este caso.

El otro ejemplo es un pintor más abocado a representar temas medievales que clásicos (ya hemos visto cómo la idea de virtud ejemplar se utiliza para los personajes históricos, tanto medievales como antiguos, y esto era igual para la pintura francesa, española o italiana). Se trata del veneciano Francesco Hayez (1791-1882), que se formó en el ambiente neoclásico de Canova y Camuccini durante los primeros años del siglo en Roma, estuvo en contacto con los puristas y pronto se convirtió en el pintor romántico histórico por excelencia. Su cuadro *Las Vísperas Sicilianas* (1846) encierra paralelismos compositivos e iconográficos con *La muerte de Lucrecia* de Rosales, al representar una escena donde aparece una mujer que ha sido ultrajada y es sostenida por su esposo y hermano, mientras detrás un personaje sostiene un puñal en actitud vengativa. Este hecho, así mismo, desencadena la desaparición de un régimen político para dar paso a otro. Se trata de la revuelta acaecida en Sicilia, en 1282, que acabó con el dominio francés de la isla (de nuevo la connotación política nacionalista en un cuadro de historia).



Francesco Hayez, *Vísperas sicilianas*, 1846, 225x300 cm, Galleria d'Arte Moderna di Roma

Francesco Hayez se inspiró en la *Storia Delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo* de Simonde de Sismondi (1773-1842).⁵⁰³ Este escritor contribuyó a difundir el ideal

⁵⁰³ “Una bella e nobile donzella s’incamminava alla chiesa col suo sposo e suoi fratelli, un francese la frugò insolentemente nel seno sotto pretesto di verificare se portava armi nascoste, la giovane sviene tra le braccia dello sposo, e uno dei fratelli di lei ammazzò il francese con la stessa sua spada”. En Elena di Majo y Matteo Lafranconi, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, il XIX secolo*, 2009, pág. 86.

romántico de una Italia que lucha por su libertad, al igual que lo hicieron otros autores, años después, como Giuseppe Mazzini (1805-1872), el ideólogo de la unificación italiana y agitador social⁵⁰⁴. Con sus cuadros de historia, los pintores románticos ya no apelaban tanto a las virtudes civiles de los temas clásicos, como a los patriotas de época medieval, igual que algunas óperas de Verdi⁵⁰⁵. Y este mensaje nacionalista de libertad del romanticismo se rescata en la ideología del *Risorgimento* durante el proceso de unificación política del país (en la que los pintores *Macchiaioli*, por ejemplo, también fueron activos políticamente a través de sus cuadros, recordemos).⁵⁰⁶ En todo proceso revolucionario, parece que el arte juega un papel importante (como ocurrió en Francia entre el final del siglo XVIII y principios del XIX, y los cuadros de David, ya comentados).

El posible componente político de reivindicación de la República que algunos críticos de la Exposición Nacional de Madrid, en 1871, quisieron ver en la *Muerte de Lucrecia* de Rosales, si bien está claro en otros pintores que trataron el tema (el recién mencionado Coggetti) no lo está tanto en Rosales. Volveremos sobre ello al final del capítulo. Sigamos ahora con los temas clásicos que hacían los pintores franceses adscritos a la Academia de Francia en Roma.

Los pintores franceses en Roma y los temas clásicos

La autoridad que ejercía sobre Roma la Academia de Francia desde su magnífico edificio de la Villa Medici (la cual funcionaba prácticamente como una embajada), fue determinante para la vida artística de la ciudad, como hemos visto a lo largo de estas

⁵⁰⁴ “Es, de hecho, en la continuidad de la tradición histórica de donde Italia debe sacar sus aspiraciones y la fuerza para fundar la nueva nacionalidad.... El arte es para nosotros una manifestación eminentemente social, un elemento de desarrollo colectivo, inseparable de la acción de todos los que forman una vida única y común”, decía en 1840. En Silvia Bordini, *Op. Cit.*, 2002, pág. 73.

⁵⁰⁵ Raffaele De Grada, *Op. Cit.*, 1978, pág. 15. De hecho, Verdi tiene una ópera sobre *Las Vísperas Sicilianas* de 1855.

⁵⁰⁶ Giuseppe De Logu, *Pittura italiana dell'Ottocento*, 1960, pág. 19.

páginas. Este dominio no se limitó al periodo napoleónico (1798-1815)⁵⁰⁷, sino que continuó hasta bien avanzado el siglo.⁵⁰⁸ La temática clásica fue impuesta por David, a finales del siglo XVIII, y continuó a través del Prix de Rome (cuyos cuadros se exponían en la Villa antes de ser enviados a París), hasta la década de 1830 (incluso antes, con la Restauración borbónica tras la caída de Napoleón), que cambió hacia los temas bíblicos por influencia del purismo, ya explicado, aunque los asuntos de historia antigua nunca se abandonaron. Así, por ejemplo, entre las obligaciones del *pensionnaire* para el último año en el reglamento de 1867, estaban las de pintar “un cuadro de composición con varias figuras a tamaño natural, cuyo tema será sacado de la mitología, la historia sagrada o la profana, o la historia antigua”⁵⁰⁹. El que durante unos años se pinten más cuadros mitológicos o religiosos, o que a partir de un momento dado vayan cobrando importancia el paisaje o las escenas de calle, forma parte de las variaciones

⁵⁰⁷ La conservación del patrimonio romano tuvo un especial impulso en el periodo napoleónico, dada la fascinación que sentía Napoleón por el antiguo imperio, como fue la supervisión por parte de la Academia de San Luca de las excavaciones arqueológicas. De hecho, Napoleón quiso devolver a Roma todo el esplendor de sus viejos tiempos, con toda una serie de proyectos (por ejemplo, la decoración del palacio del Quirinal en la que participaron Ingres, Camuccini, Landi, y también José de Madrazo), pues quiso hacer de la ciudad la segunda capital artística del imperio, después de París.

⁵⁰⁸ Un ejemplo de la fascinación que despertaba la Villa Medici no sólo en los artistas plásticos, la encontramos en el escritor norteamericano Henry James (1843-1916) que pasó largas temporadas en Roma en 1873: “It’s perhaps the most enchanting place in Rome... The Académie de France represented with all the genius that had conceived and maintained it, an organised and domiciled life which reduced the other collective existences, aesthetic groups, in comparison, to the level of gipsy encampments” (en Sandra Pinto, “Riapparizione poetica di Roma”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 261).

⁵⁰⁹ France Lechleiter, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l’Académie de France à Rome, 1863-1914*, 2008, pág. 30.

propias del gusto y de los debates estéticos que tenían lugar en París, como fue el del idealismo *versus* realismo, comentado en el capítulo de Francia.⁵¹⁰



Anne-Louis Girodet, *La muerte de Camila*, 1785, 111x148 cm, Musée Girodet de Montargis

En la década de 1850 y 1860 el estilo que dominaba el Prix de Rome era una mezcla de recuperación de lo antiguo, bien a través de Rafael, bien a través de Poussin, en un lenguaje monumental clasicista abierto al realismo. Los temas iban de la historia antigua a la historia sagrada, como atestiguan cuadros tales como: *Exilio de Tiberio* de Barrias (1850), *El beso de Judas* de Hébert (1853), o *Mario y Sila* de Ulmann (1863); pero también *El transporte del cuerpo de santa Cecilia a las catacumbas* de Bouguereau (1854) y *Mártires en las catacumbas* de Lenepveu (1860), de los que ya hemos hablado.

⁵¹⁰ Estas preferencias por unos temas u otros las vemos también en una serie de reformas que tuvieron lugar en la Academia de Francia, en 1863, como fueron el no concentrar todo el aprendizaje en Roma y permitir a los pensionados viajar a otros países, tal y como venía expresándolo Viollet-le-Duc en una serie de artículos en la *Gazette de Beaux Arts* en 1862: “¿Es que no encontrarán en Francia, España, Oriente, Grecia, Egipto, Siria, tanto como en Italia, numerosos elementos dignos de desarrollar sus facultades de observación de la naturaleza y sacar provecho?” Esta declaración significaba el fin del predominio greco-latino del aprendizaje en la Academia, no siendo Roma e Italia los únicos modelos a seguir. Así se instauraron los viajes a otros sitios desde Roma. Con estos cambios, la costumbre de copiar antigüedades o las obras de los grandes maestros, como ejercicio académico, pierde relevancia frente a la novedad de hacer paisajes o escenas de calle, por ejemplo. Sin embargo, esto no dio sus frutos inmediatamente, pues Ernest Hébert, que retomó la dirección en 1867, volvió un poco a las tradiciones. Temeroso de la dispersión de los artistas volvió a fomentar la vida pensionada en comunidad. A la vez, en París, estaba teniendo lugar este mismo debate entre idealismo y realismo, planteado por Charles Blanc: lo primero unido a la tradición clásica y académica, y lo segundo equiparable al positivismo propio de aquellos tiempos y en consonancia con algunos pintores del momento, como Courbet. Por otro lado, la aparición de la figura del marchante favoreció la individualidad y la multiplicación de estilos propio del Segundo Imperio; por eso el hecho de permanecer aislados en Roma cuatro años les apartaba de la vida agitada de París y su Salón, y de toda preocupación mercantil, dándoles tiempo a contemplar y a estudiar. Bien es cierto que los envíos de Roma se exponían en el Salón, y ellos sabían que de mostrar su obra dependía su futura carrera en Francia, por eso se les permitía enviar cuadros de temática más ligera (France Lechleiter, *Op. Cit.* 2008, pág. 63).

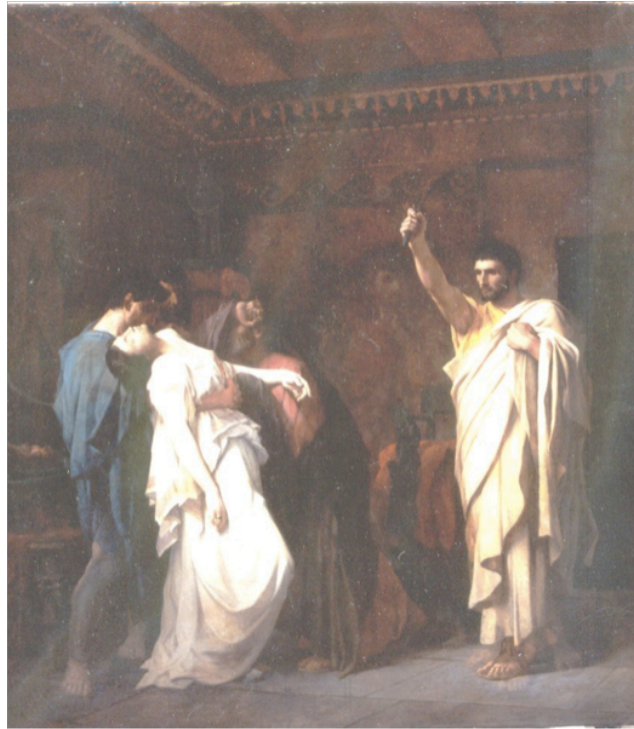
Volviendo a los temas clásicos, y en concreto al que nos ocupa, el de Lucrecia y Bruto, existen otros ejemplos de pintores franceses que enlazan con el cuadro de Rosales. Se trata de Auguste-Hacynthe Debay (1804-1865) y su *Lucrèce sur la place publique de Collatie* (1831), François Gérard (1779-1837) y su *Lucrèce* (1835) y, más cercano al español en el tiempo, Jules-Élie Delaunay (1828-1891)⁵¹¹. Delaunay fue alumno de Flandrin en París y después marchó a Roma como pensionado de la Academia de Francia entre 1857 y 1861, donde participó de la moda de cuadros sobre mártires como Bouguereau y Lenepveu. En su cuarto año de pensionado, en 1861, pintó *La muerte de Lucrecia y el sermón de Bruto*, para el cual se basó en la historia de Tito Livio y se inspiró, para la figura de Bruto, en el bronce antiguo visible en el Museo Capitolino desde 1542, al igual que hicieran otros artistas antaño, durante la Revolución cuando el personaje romano generó tantas imágenes pintadas y esculpidas (en pintura, David, Réattu, Guérin, Lethière; y en escultura, Lemot, Boiston, etc.). *La muerte de Lucrecia y el sermón de Bruto* de Jules-Élie Delaunay estuvo en el Salón de París de 1863 y en la Exposición Universal de 1867; actualmente se encuentra en el museo de Tours.⁵¹²



Auguste-Hacynthe Debay, *Lucrèce sur la place publique de Collatie*, 1831, 425x590 cm, Museo de Nantes

⁵¹¹ Estas referencias las da Rosenblum, en su artículo de 1961, sobre la obra de Gavin Hamilton con el mismo tema, al hablar de los cuadros de Lucrecia y Bruto en el siglo XIX. También cita el de Rosales.

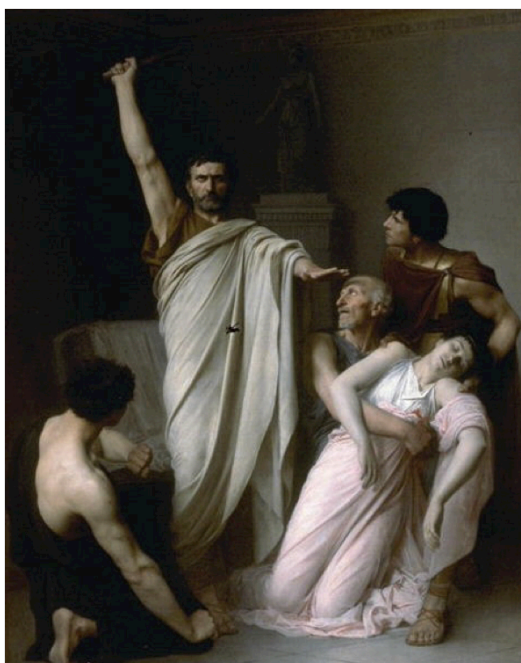
⁵¹² Véronique Moreau (a quien agradezco la información facilitada), *Peintures du XIX^e. siècle, 1800-1914. Catalogue raisonné*, 2001, pág. 241. De vuelta a París, Delaunay hizo una brillante carrera como pintor decorativo (la Ópera, el Hôtel de Ville, el Panthéon, etc.) y retratista, pero también hizo cuadros de tendencia simbolista como *Safo* o *La peste en Roma*.



Jules-Élie Delaunay, *La mort de Lucrece et le sermont de Brutus*, 1861, 291x262 cm, Museo de Tours

Es muy posible que Rosales conociera este cuadro, puesto que frecuentaba la Villa Medici y se relacionaba con los pintores franceses allí pensionados, y es muy probable que lo volviera a ver en la Exposición Universal de 1867. Si bien la obra del francés es de calidad inferior a la del español (salvo el personaje de Lucrecia que cae languidamente, los masculinos aparecen tiesos y acartonados), la disposición de las figuras es muy parecida: a la izquierda, Lucrecia es sostenida por Lucrecio y Colatino, y Valerio detrás, aparece semioculto; a la derecha, Bruto, de frente a nosotros (en el cuadro de Rosales está de perfil), sostiene el puñal en alto.

Otro cuadro de Lucrecia en consonancia con el de Delaunay, pero más tardío, es el de Edouard Cabane (1857-?) *El sermón de Bruto* (1884), en el que el grupo de la moribunda está a la derecha y Bruto, como en el de Delaunay, de frente con el puñal en alto. Bruto sigue el modelo del mismo personaje del museo Capitolino. Este pintor, que había ganado el segundo premio de Roma en 1884, seguramente conocía el cuadro de Delaunay y pudo conocer el de Rosales en la Exposición Universal de París de 1878.



Edouard Cabane, *El sermón de Bruto*, 1884, 165x135 cm, Museo de Burdeos

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la Villa Medici no sólo funcionaba como centro social (célebres eran sus veladas), sus exposiciones atraían a toda la comunidad artística de la ciudad, pues lo que pintaban los franceses marcaba la pauta, o dicho igualmente, lo que dictaba la todopoderosa Academia de Bellas Artes de París a través de su representante en Roma. Esta línea de pintura, la llamada pintura oficial, marcada por la Academia, era la que, de momento, dominaba la escena artística y a la que se tenían que plegar los artistas *pensionnaires*. Y como ellos los demás pintores que habitaban en Roma y que estaban sujetos a los preceptos académicos, aunque cada uno los interpretase a su manera.

Veamos, seguidamente, el estado de la cuestión en lo que a España se refiere, desde la época neoclásica.

Los temas clásicos en los pintores españoles de Roma

Los pintores españoles también tenían que presentar un cuadro a su vuelta de su estancia en Roma, cuyo tema proponía la Academia de san Fernando. Uno de ellos fue,

por ejemplo, *La educación de los Gracos*⁵¹³. Estos asuntos de *exemplum virtutis*, como se ha explicado, sirvieron de modelo de rectitud desde su momento cumbre con la pintura neoclásica, en contraposición con la ligereza de costumbres del Rococó; y al continuar haciéndose a lo largo del siglo XIX, su mensaje encajó muy bien con la rígida moral burguesa. Según hemos visto, esto fue común a todos los pintores europeos académicos.

Por otro lado, en nuestro país, tuvieron especial importancia los temas y personajes de la Antigüedad relacionados con lo español, pues se trataba de construir una identidad nacional (igual se hacía en Francia e Italia). A ello responde la figura de Viriato pintado por José de Madrazo en 1806, y años después, los episodios de Sagunto (pintado por Francisco Domingo en 1868 y presentado en la Exposición Nacional de 1871) o Numancia (por Alejo Vera en 1881). En estos dos últimos casos, el ejemplo de virtud pasa de ser individual, como en Viriato, a colectivo, pues fueron los habitantes de Sagunto y Numancia en su conjunto, los que demostraron comportamientos heroicos. De cualquier modo, el pueblo siempre podía recurrir a estos episodios y personajes ejemplares cuando corrían malos tiempos.



Alejo Vera, *Numancia*, 1881, 335x500 cm, Diputación Provincial de Soria

⁵¹³ Carlos Reyero, “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1992-1993, pág. 38.

Los escultores también llevaron a cabo temas de *exemplum virtutis*, y así tenemos, precisamente, una *Lucrecia* muerta de Damián Campeny de 1804, hecha en Roma. Antonio Solá, del que ya hemos hablado por su labor de aglutinador de la colonia española en Roma como director de pensionados (ver pág. 208), es autor de una escultura que representa otra de las virtudes, la *Caridad romana*, de 1856. Es decir, también en el caso de los españoles, este tipo de asuntos fueron representados a principios del siglo XIX por los artistas neoclásicos que habitaban en la Ciudad Eterna (como Ribera y su *Cincinato*, o Madrazo y su *Lucrecia*), y luego dejaron de hacerse hasta que de nuevo lo rescató Rosales.



Damián Campeny, *Lucrecia*, 1804, Lonja de Barcelona



Manuel Domínguez, *La muerte de Séneca*, 1871, 270x450 cm, Museo del Prado

Un ejemplo más de temas de *exemplum virtutis* es el cuadro de Luis Álvarez, *El sueño de Calpurnia* (1861) que había sido premiado en la Exposición de Florencia de 1861, y del que hemos hablado. La obra trata el tema de Calpurnia, la esposa de César, que tiene un sueño la noche anterior a que su esposo fuera asesinado, en el que ve una estatua del mismo manando sangre.

4. Otras corrientes pictóricas

Los demás pintores extranjeros en Roma

Mientras que los avances formales de la pintura italiana se estaban dando en Florencia con los *Macchiaioli*, y en Nápoles con los paisajistas, Roma seguía apegada a sus viejos temas, como hemos visto. Era la propia ciudad la que ejercía tal influjo sobre los artistas, que resultaba difícil sustraerse a ella, sobre todo, en algunos extranjeros. Así, por ejemplo, el pintor alemán Anselm Feuerbach (1829-1880) hizo varias versiones de su célebre *Ifigenia*, durante su estancia en Roma (la última en 1871), para la que posó su

bella amante y modelo Anna Risi, conocida como Nana.⁵¹⁴ Para Feuerbach, el cuadro representaba “una personificación de la nostalgia, por lo que es clásico y por una antigüedad perdida”; y en 1873 escribía: “Roma, al oír esta palabra acaban los sueños y se inicia el conocimiento de uno mismo, y Roma, la antigua encantadora, indica a cada ser humano su lugar”.⁵¹⁵

Es decir, la atracción que sentían aquellos extranjeros por Roma no se limitaba a la propia ciudad, también se extendía a sus gentes. Julius Allgeyer recordaba así a Anna Risi en 1904: “Folti capelli scuri incorniciavano i lineamenti forti addolciti da un’espressione malinconica e il profilo ne testimoniava la più pura provenienza romana”.⁵¹⁶ Aparte de Anna Risi, otras modelos fueron famosas como Pascuccia (que también posó para Rosales y Palmaroli), la ya mencionada Stella, Michelina, Vittoria

⁵¹⁴ La historia de Anna Risi es interesante porque en ella intervienen los pintores Feuerbach y Leighton; hay, incluso, un libro de reciente aparición al respecto: *Anna Risi bei Feuerbach und Leighton, ein Vergleich (Anna Risi por Feuerbach y Leighton, una comparación)* de Marie Schabow (Munich, 2011). Leighton conoció a Anna Risi, que era la esposa de un zapatero del Trastevere, en 1858 y la hizo su modelo (pero no su amante), dada la belleza y sensualidad de la romana. De 1859 son sus cuadros *A Roman Lady. La Nanna* y *Pavonia*. En 1860 Anna conoció a Feuerbach y se enamoraron, dejó a su marido y a su hijo, y se fue con el pintor alemán, con el que permaneció varios años.

Pero a la presencia de ambos pintores en la vida de Anna Risi hay que añadir la de Rosales:

Xavier de Salas apuntó, en el catálogo del Museo del Prado *Eduardo Rosales* (*Op. Cit.*, 1973, pág. 26), que la forma de pintar del artista español y la de Feuerbach se asemejaban, apreciación que secundó Carlos G. Navarro en “Eduardo Rosales, modelo de perfección”, en *Ignacio Pinazo en Italia* (septiembre-noviembre 2008, pág. 263). Xavier de Salas además decía que es posible que Rosales hubiera tenido una aventura con la amante y modelo de Feuerbach, Anna Risi, puesto que en su diario escribió: “A Nana la veo algunas veces y aún la visito, ¿qué se diría de mí si después del pasado volviera a enredarme? No tendría vergüenza. El recuerdo de las malas aventuras y tristes recuerdos de Carlota me tendrán sobre aviso.” Además, las dos mujeres se conocían, según aparece en otra parte del diario. Efectivamente Anna Risi era Nana, pero yo he de puntualizar que en ese momento no era la modelo de Feuerbach sino la de Leighton, puesto que la fecha del diario de Rosales es del 3 octubre de 1859 (fecha que da Juan Chacón en *Eduardo Rosales*, 1924, pág. 99) y Nana conoció a Feuerbach en 1860. De cualquier modo, lo que interesa aquí es que el joven Rosales tuvo un *affaire* primero con Carlota y luego quizá con Nana en 1859. En el catálogo razonado de sus dibujos (*Op. Cit.*, 2007, pág. 561, n.º. 658), hay un dibujo de cabeza femenina de 1859, que podría tratarse de Nana, aunque no lleva nombre. Sin embargo, sí tiene nombre otro apunte de 1858 (pág. 547, n.º. 656), Stella, modelo romana conocida de la época que también posó (como apunta Carlos G. Navarro, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, nota 24, pág. 275) para Domingo Valdivieso.

⁵¹⁵ En Sandra Pinto, “Riapparizione poetica di Roma”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 261. No deja de ser interesante que la imagen del cuadro sea la portada de este catálogo, *Maestà di Roma*, por su fuerza evocadora y su carga simbólica que representa toda una época.

⁵¹⁶ En Liliana Barroero, “La naturale nobiltà e bellezza del popolo romano”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 207.

Caldoni, Lucia Brunacci..., todas de marcados rasgos latinos como vemos en los cuadros y dibujos que de ellas hicieron los pintores.

Ifigenia-Anna Risi representa a una mujer sentada en un tapia, por la que trepa la hiedra, y que contempla el mar, con la cabeza girada hacia el fondo por lo que medio la oculta al espectador. Ifigenia mira, más allá del mar, la tierra perdida que la vio nacer, Grecia. Es como si aquellos pintores quisieran atrapar los últimos vestigios de una edad dorada que, después de tantos siglos, estaba tocando a su fin, como si supieran que la inminente transformación de la ciudad en capital del nuevo reino italiano iba a terminar con su poder evocador. Como si quisieran refugiarse en Roma de aquel progreso imparable que estaba recorriendo las principales capitales europeas (lo mismo le ocurría al escritor ruso Nikolaj Gogol y así lo describía en su breve libro *Roma* de 1840. Una idea parecida subyacía en los viajeros románticos que venían España, ver pág. 121).



Anselm Feuerbach, *Ifigenia-Anna Risi*, 1871, 200x132 cm, Staatsgalerie Stuttgart

Feuerbach elige a Ifigenia como símbolo de pureza y armonía (también fue la protagonista de una ópera de Gluck en 1779 y una obra de Goethe, *Ifiginia auf Tauris* en 1787, por citar otros ejemplos), pero también eligió a otras heroínas literarias o de la

historia como Bianca Capello o Lucrezia Borgia, para las que posó Anna Risi.⁵¹⁷ En esos mismos años Adèle d’Affry, *Marcello*, estaba haciendo sus esculturas de heroínas (Bianca Capello), personajes así mismo rescatados por los artistas simbolistas, como un último suspiro del romanticismo, tan sólo quince años después. Frederick Leighton, por ejemplo, que se unió a los Prerrafaelitas en Inglaterra en 1860, pintó una *Ifigenia* en 1881, en clave totalmente simbolista.

Hay que añadir que la *Ifigenia* de Feuerbach, realista y de factura algo suelta, y la pintura de Rosales guardan muchas similitudes, como es la rotundidad de las formas y lo marcado de las líneas de la tela que envuelve a la protagonista, incluso su rostro tiene un aire *rosalesco*. Lo cierto es que ambos pintores compartieron algo más que su estilo pictórico... Y al igual que el pintor alemán, otros como el suizo Arnold Böcklin (1827-1901), también llevaron a cabo cuadros que combinaban la observación del *vero* con la plasmación de un mito, y más tarde se decantaron por el simbolismo. Fueron conocidos como los pintores romano-alemanes, los *Deutschrömer*. La apropiación del mundo clásico por parte de los europeos del norte parecía una constante (ver pág. 198).



Frederick Leighton, *A Roman Lady. La Nanna*, 1859, 80x52 cm, Museo de Bellas Artes de Filadelfia

⁵¹⁷ Sandra Pinto, “Riaparizione poetica di Roma”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2003, pág. 262.

La historia seguía siendo un campo muy fecundo para los artistas, siempre lo fue. Y dentro de ella, los temas relacionados con la muerte, de los más inspiradores (si intervenía el amor, mejor). La muerte había sido sublime para los románticos, y los prerrománticos, y lo fue para los simbolistas. Estos últimos siguieron explorando e reinterpretando aquel filón, y en concreto, la belleza femenina malograda fue un asunto recurrente en sus cuadros. Ya dijimos, en el capítulo de Francia, que Rosales era especialmente sensible a ello, que lo fue desde que vio en Burdeos *La hija de Tintoretto en su lecho de muerte* de Léon Cogniet⁵¹⁸, y no olvidemos que tiene un dibujo que representa a Ofelia muerta en el río (mientras la observa una figura masculina), uno de los personajes favoritos de los simbolistas, sobre todo de los prerrafaelitas, desde que la pintara John Everett Millais en 1852.⁵¹⁹ Gustave Moreau (1826-1898) o Puvis de Chavannes (1824-1898) ya estaban haciendo estos temas en París y Rosales vio sus cuadros en el Salón de 1865; además, Moreau viajó a Italia y era amigo de Jules-Élie Delaunay (autor de la *Muerte de Lucrecia o el sermón de Bruto*, 1861). Y en Roma estaban Feuerbach, Böcklin, Leighton, pintores también sensibles a esta temática a quienes Rosales probablemente conoció; y, por supuesto, la escultora *Marcello*, con la que compartió algo más que gustos e ideas artísticas, como sabemos. Está claro que el bagaje clásico de estos artistas que pasaron por Roma, y el aprendizaje de lo mitológico, se dejó ver en la tendencia simbolista que muchos de ellos adoptaron años después. En cualquier caso, para ellos, Rosales incluido, el tema era imprescindible.

⁵¹⁸ Jesús Pedro Lorente, “Una aportación al estudio del tema de la muerte en las pinturas de Historia: las tres de Eduardo Rosales del Museo Camón Aznar”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1989. El autor ahonda en dicha idea, sumamente interesante, añadiendo que la contemplación de un cadáver hermoso entraría en una dimensión estética propia ya del simbolismo. En su opinión el dibujo de la hija de Rosales, *Eloísa muerta*, coronada con flores, es un homenaje al tema de Tintoretto que pinta a su hija muerta en el cuadro de Cogniet, solo que, en el caso del madrileño, su niña está más cercana al cadáver de una Ofelia con sus flores o al de una princesa de cuento.

No olvidemos que Rosales -en este sentido- consideró otros personajes femeninos para posibles cuadros, como Juana la Loca (nadie más complaciente y enajenada ante la visión de su esposo muerto que ella), como publicó Xavier de Salas (ver nota 300) de los que llevó a cabo algunos dibujos (págs. 630-631 del catálogo razonado).

⁵¹⁹ Para el tema de la mujer suicida en el siglo XIX, y sus connotaciones estéticas y literarias, léase Julia Domènech, “Rosales y la autoviolencia como canon estético: Lucrecia y Ofelia”. Este ensayo está dentro de los realizados para el proyecto de investigación I+D “La violencia y el mal en el arte y la cultura contemporáneos. Representaciones y conceptos”, en el que participaron varios investigadores, según explica su director, Valeriano Bozal, en la introducción del libro por él editado: VV.AA., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, 2005.

En definitiva, la ciudad albergaba todas estas corrientes. Aquellos artistas italianos que buscaban su camino en el cómo representar por encima del qué, iban a París en busca de modernidad, como los *Macchiaioli*; mientras tanto, muchos extranjeros sentían la inspiración en aquel gran escenario de nostalgias que era Roma. Las ideas corrían por el Café Greco, por el Café degli Inglesi, la trattoria della Lepre, el Michelangelo de Florencia⁵²⁰, etc., lugares de reunión para artistas de toda índole y toda nacionalidad, donde se relacionaban unos con otros y se debatía sobre asuntos artísticos.

El caso de Fortuny. La nueva pintura

Hasta aquí, las corrientes artísticas que circulaban por Roma: el academicismo y los temas de la Antigüedad, el *verismo*, la pintura histórica, el romanticismo... Veamos, por último, la nueva pintura abanderada por Fortuny, tema que se ha tratado en el capítulo de Francia, pero que conviene ver también desde su perspectiva romana. De esta manera nos haremos una idea del lugar que ocupó Rosales en aquella Babel artística que fue la capital italiana de la segunda mitad del siglo.

Fortuny vivió al margen de aquel influjo nostálgico que provocaba Roma. Recordemos que la impresión que tuvo de la ciudad fue la de “un vasto cementerio visitado por extranjeros”⁵²¹. No sentía melancolía ante las eternas ruinas, como le ocurrió a Adèle d’Affry junto a Regnault y Clairin, por ejemplo, aquella noche frente al Coliseo en la

⁵²⁰ Telemaco Signorini, miembro de los *Macchiaioli*, recordaba así el ambiente del café florentino, en su artículo “Il Caffè Michelangelo”, del *Gazzettino dell’Arti del Disegno*, en 1867. “Iban y venían diversos amigos de Venecia y otros pensionados de Roma. Así, las relaciones que traían de sus respectivos países italianos llegaban a nosotros; y entonces el café Michelangelo presentaba verdaderamente un aspecto imponente, que no abarcaba el espacio, pues el café mismo rebosaba de artistas. Allí había americanos y españoles, ingleses y franceses, a cada momento una comida, casi todas las noches una cena, cada llegada y cada partida era pretexto suficiente para reunirse y participarse amistad.” En Silvia Bordini, *Op. Cit.*, 2002, pág. 439.

⁵²¹ En Alessandro Sagradora, “Mariano Fortuny en Roma”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 277.

que vivieron una auténtica experiencia de índole sublime-romántica⁵²². Su alma era de otra pasta, no precisamente romántica. Pero aparte de estas cuestiones espirituales, existen otras puramente prácticas. Fortuny no estaba tan sujeto a los preceptos académicos ni a los temas que éstos demandaban, porque muy pronto empezó a vender sus cuadros en el incipiente mercado artístico que, en seguida, dominó haciéndose rico; por ello no dependía tanto del sistema oficial y sus Exposiciones Nacionales⁵²³.

Lo cierto es que Fortuny era el más relacionado con la colonia artística internacional de Roma. A Domenico Morelli, por ejemplo, lo visitó en 1863 en Nápoles, lugar al que no dejó de ir a lo largo de su corta vida. Allí entró en contacto con el círculo de paisajistas del *plein air*, en el que el luminismo propio de su estilo encajó perfectamente, ganándose un amplio grupo de seguidores.

Aquella nueva pintura que él practicaba y que tantos adeptos atrajo (franceses e italianos que lo conocieron en Roma, y sus propios compañeros españoles que al ver el éxito de la misma en los Salones de París y aún al haber sido galardonados en el sistema oficial, como Palmaroli, se pasaron a ella), no gozó de buena fortuna crítica en su tiempo. Tampoco gozó de buena fortuna crítica por parte de la historiografía italiana del primer tercio del siglo XX, que la consideraba una epidemia. Así Emilio Cecchi, al hablar de las influencias extranjeras en la pintura italiana del *Ottocento*, en 1926, dice: “del sano e casto Corot, al Fortuny, infestissimo”.⁵²⁴

⁵²² Cuenta el pintor Georges Clairin (1843-1919) en sus memorias que una noche la pasaron entera, varios artistas, contemplando el magnífico espectáculo que representaba el edificio ruinoso a la luz de la luna. *Marcello* también estuvo presente: “...Les grands arcatures du Colisée étaient blanches, bleutées avec de larges baies noires. Un grand fantôme environné de mystère et qui joue avec la lumière et l’ombre, silencieusement. Il y avait à cette époque, au centre du Colisée, une haute croix de bois noire, dédiée aux martyrs chrétiens qui moururent là: c’était un lieu de pèlerinage et de cérémonies religieuses. Dans la solitude nocturne, cette croix était inquiétante, sinistre...” (en Comtesse d’Alcantara, *Op. Cit.*, 1961, pág. 131).

⁵²³ Esto no significa que no tuviera ayudas y encargos oficiales, al principio de su carrera. En 1858, llegó a Roma gracias a una beca que le concedió la Diputación de Barcelona; organismo que, en 1860, le amplió la beca con una estancia en Marruecos con el fin de que se documentase para el que fue su célebre cuadro de la *Batalla de Tetuán*.

⁵²⁴ Marziano Bernardi, *Pittura italiana del’Ottocento*, 1948, introducción.



Fortuny, *La Vicaría*, 1870, 60x93 cm, Museo Nacional de Cataluña

Los dos tipos de pintura, la oficial y la no oficial, llevaban rumbos distintos, claramente diferenciados, y el mercado artístico corría paralelo a ésta última. En Roma no existían galerías de arte ni apenas marchantes como en París, pero la presencia de Fortuny y su círculo de imitadores favoreció la aparición de un incipiente mercado, apoyado por personajes influyentes como fue el príncipe Odescalchi, presidente del Círculo Artístico, que rápidamente vio el potencial económico de Fortuny para la comunidad artística romana.⁵²⁵ Pero no todos eran partidarios de esta moda. Nino Costa era contrario a la pintura de Fortuny, la cual definía como “una mezcla diabólica de falsedad y eclecticismo”. Costa consideraba que este estilo se había apoderado de las conquistas logradas por la pintura realista, abanderada por los florentinos (y él mismo), para aplicarlas a los temas costumbristas que sólo tenían por objeto complacer al mercado; pintura que practicaban, cada vez más, los adeptos al pintor español de Roma y

⁵²⁵ Gianluca Berardi, “L’arte alla moda a Roma nella seconda metà dell’Ottocento”, en VV.AA., *L’Ottocento elegante*, 2011, pág. 57. Según el autor, el príncipe Odescalchi favorecía la pintura de moda, abanderada por Fortuny, al tiempo que también defendía la pintura adscrita al *vero*. Contradicciones propias de un momento, los años 1870, en que se está abriendo la brecha entre la tradición y la novedad. Efectivamente, en la Casina del Pincio, sede del Circolo Artistico presidido por Odescalchi, se impartían también conferencias que giraban en torno a este debate. La postura de algunos conferenciantes era la de sostener que el realismo-*verismo* era el lenguaje propio del arte italiano, en contraposición a la nueva pintura.

Nápoles.⁵²⁶ El debate entre la verdadera pintura, la que representaban pintores como Celentano y Costa (aunque uno pintara temas antiguos y el otro temas de actualidad, pero ambos eran realistas-*veristas*), y la de moda de Fortuny y su círculo, estaba servido. La “grande maniera” contra la “piccola maniera”. Un debate que se extendía a las dos ciudades, París y Roma, como representantes de dos maneras de sentir el arte. Alfredo Escobar lo describía así en 1878: “Roma sigue siendo el templo del arte: París es su mercado. En Roma se pinta por pintar: en París por vender. El arte sublime que se siente en Roma, en París se manufactura. Roma y París han sido las escuelas de nuestros modernos artistas.”⁵²⁷

Martín Rico cuenta que Fortuny, tras su éxito con la *Vicaría* en París, volvió a Roma: “y los amigos lo recibieron muy fríamente y algunos apenas si le saludaban. Esto, que es bastante extraordinario, tiene su explicación. En aquella época casi todos los pintores que había en Roma se dedicaban a la pintura histórica o religiosa, la gran pintura, la oficial, y no podía gustarles la pequeña pintura de género; creían que para pintar pequeño no había más que tomar telas pequeñas, no iba más allá su criterio.”⁵²⁸

⁵²⁶ Alessandro Sagramora, “Mariano Fortuny en Roma”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 285. En la nota 25 el autor explica que Florencia y Nápoles fueron los dos polos donde se desarrolló el debate en torno al estilo de Fortuny, polos que son, en realidad, los que abanderaban la nueva pintura en Italia: en Florencia, los *veristas* y los *Macchiaioli* que se caracterizaban por el uso de una pincelada amplia y estructurada, basada en la observación empírica de la realidad, y en Nápoles, donde los paisajistas utilizaban una pincelada luminosa y corta, como Fortuny.

⁵²⁷ Alfredo Escobar, “La Exposición Universal de París”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1878.

Una reflexión sobre este tema se da en la introducción del reciente libro conjunto: Luis Sazatornil y Frédéric Jiménez, “España y las capitales del arte europeo”, en VV.AA., *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, 2014 (ver nota 2).

⁵²⁸ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 71.



Fortuny, *Los hijos del pintor en el salón japonés*, 1874, Museo del Prado

Ya se ha contado que la colonia de españoles en Roma era muy numerosa. Tras la generación de Fortuny y Rosales, continuaron llegando más, durante la década de 1870 y 1880. Martín Rico lo recuerda así:

“El año 1873, estando en Roma, hicimos una fiesta campestre como hacía todos los años, en el lago Nemi, la colonia artística española. Nos reunimos sesenta y dos, de los cuales pasaban de cuarenta los pensionados. Algunos creerán este número exagerado pero no lo es, y es fácil el cálculo. Los pensionados del Gobierno eran ocho, y las provincias tenían cada una los suyos... Muchos extranjeros me decían: ‘Pero qué nación tan rica es la de usted para tener ese lujo de pensionados’. Había además pensiones de particulares... Esto hace ver qué furor había en aquellos días y qué movimiento artístico. Francia, que es la nación que tiene pensionados oficiales, tiene generalmente de seis a ocho. Inglaterra, Austria y Alemania no tienen ninguno, y si hay alguno es costeadado por particulares. Rusia da algunas pensiones, pero con encargo especial de hacer tales obras para determinadas iglesias o monumentos públicos.”⁵²⁹

Efectivamente, el “movimiento artístico” debía ser grande entonces. Si bien muchos de aquellos pintores seguían adscritos al sistema oficial y pintaban grandes cuadros de temática antigua, algunos de los cuales en la estela de Rosales, cuyos ejemplos hemos dado, otros tantos estaban en la órbita de Fortuny, del *quadretto* de exitosa venta, como José Tapiró, Ramón Tusquets, Joaquín Agrasot, etc. A éstos se unieron los italianos Attilio Simonetti (que fue alumno del catalán y tuvo gran éxito tanto en Roma como en París), Cesare Biseo, Ettore Forti, por citar algunos. Sobre ellos escribió, en 1877, Federico Zandomenighi, artista véneto y militante del grupo de los Macchiaioli:

“Roma esperaba la llegada de Fortuny, y el día en que el artista empezó a ser conocido y a vender sus cuadros a precios fabulosos, se vieron salir de todas las esquinas de la gran ciudad a jóvenes que, tomando la paleta como si fueran las tijeras de un sastre, imitaron servilmente al

⁵²⁹ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 82.

pintor afortunado y llegaron a la fama del maestro pintor por las tarifas de sus ventas en menos tiempo que el que les hubiera sido necesario para aprender los elementos del arte.”⁵³⁰

Diego Martelli, el teórico de los Macchiaioli, en su conferencia sobre los impresionistas en Livorno, en 1879, tildaba la pintura de Fortuny, de “l’arte alla moda”. Y el célebre poeta Gabrielle D’Annunzio, en 1889, distinguía hasta diez categorías, entre los orientalistas, los especializados en *ciociari*, en cardenales y embajadores (a lo Meissonier), etc.⁵³¹ Todo esto dio de sí la cantera Fortuny.



Attilio Simonetti, *Attrice pompeiana*, 1864, 44x63 cm, Pinacoteca di Brera, Milán

Su éxito radicó en adaptar al estilo español los temas que venían practicando en París pintores como Meissonier, cuyos mosqueteros sacados de las novelas de Dumas, Fortuny los convirtió en los tercios de Flandes. Los casacones del siglo XVIII, en él fueron de inspiración goyesca; los temas orientalistas, él los transformó en nazarís. Las fuentes literarias pasaron a ser los escritores de la Edad Moderna como Shakespeare y Cervantes, y más cercanos, Goethe, Dumas, sobre todo, este último.⁵³² Tal fue el éxito, que hasta sus amigos los pintores franceses en Roma, Regnault y Clairin, hicieron

⁵³⁰ En Gianluca Berardi, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2011, pág. 60.

⁵³¹ Gianluca Berardi, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2011, pág. 61.

⁵³² Carlos González López y Monserrat Martí, *Op. Cit.*, 1987, pág. 32.

tablautins de temática española. Recordemos que Regnault admiraba profundamente a Fortuny, de él decía: “Es sorprendente este chico, tiene maravillas en su casa. ¡Es el maestro de todos!”⁵³³ Y lo visitaba, a menudo, en su estudio de la vía Flaminia, como Adèle d’Affry *Marcello*, que ocupó una parte de aquel estudio por estar cerca del catalán y aprender de él. Eran tantos sus seguidores en Roma que se marchó a París, por consejo de Goupil, como le escribió a su cuñado Raimundo de Madrazo en diciembre de 1868: “Dice Goupil que en Roma todos me imitan, que es repugnante”.⁵³⁴

Hasta el mismo Rosales estuvo tentado de hacer este tipo de *quadretto*, como ya se ha explicado; tentativas que tenían por objeto ganar dinero, dada su, a veces, difícil situación económica. Pero nada que ver con el estilo de Fortuny, de pincelada *papillotant* y preciosista, pues la suya seguía siendo la misma pincelada constructiva que utilizaba en los cuadros grandes, sólo que en pequeño tamaño. Además, su manera realista estaba más cercana a la de pintores *veristas* como Celentano y Vannutelli, que veíamos atrás, que a la de Fortuny.

Ambas escuelas, la de la gran pintura que representaba Rosales, y aquella que puso de moda Fortuny convivían en Roma, como lo hacían en París. Con la fecha del 20 de septiembre de 1870 y la toma de la ciudad por la Porta Pía, parece marcarse la separación entre la vieja Roma y la nueva Roma, capital del recién nacido reino de Italia, la cual querrá ponerse a la altura del resto de capitales europeas. Como dijera Mazzini años atrás, “la terza Roma”, la del pueblo, aquélla que vendría después de la de los césares del Imperio y la cristiana de los papas. De la misma manera, la brecha entre la antigua-gran pintura y la nueva pintura será cada vez mayor, los temas clásicos se alejarán para dar paso a los contemporáneos y cotidianos.

Rosales vivió este momento y así lo recuerda Rafael Balsa de la Vega en 1895:

“Pintó Rosales esta composición [*La muerte de Lucrecia*], tan admirable por todos estilos, en un amplio estudio de la vía Flaminia, y coincidió su terminación con el ataque de la ciudad pontificia por las tropas de Victor Manuel en 1870. En la mañana de aquel día memorable en que se consumó una de las mayores usurpaciones que registra la historia contemporánea, encontrábase Rosales sumamente alarmado por las noticias que corrían por la población referentes al inminente asalto de los soldados italianos, cuando llegó Luis Álvarez al estudio.

⁵³³ Carta a Arthur Duparc del 11 de marzo de 1869. En Baron Davillier, *Fortuny. Sa vie, son œuvre, sa correspondance*, 1875, pág. 44.

⁵³⁴ En Baron Davillier, *Op. Cit.*, 1875, p. 46.

Comunicole Rosales sus temores con respecto a la suerte que podría correr el precioso lienzo en caso de que el edificio, dada su situación, pudiera ser teatro de encarnizado combate, y en consecuencia ambos amigos dedicáronse a poner en seguridad el cuadro, pero las grandes dimensiones no hacían fácil la tarea. Por último, desesperanzados por poder ocuparla en parte alguna, hubieron de contentarse en desclavarla del bastidor, arrollarla cuidadosamente y colocarla en el ángulo formado por la pared y el suelo de la habitación, cubriéndola luego con tablas, trapos y cuantos objetos pudieron preservarla de alguna avería. Finalmente nada turbó la paz del estudio durante el simulacro de la defensa hecha por las tropas pontificias, y *La muerte de Lucrecia* pudo figurar incólume en la Exposición de 1871, proporcionándole a su autor otra primera medalla a pesar de la ruda oposición de cierto bando artístico que inculpaba a Rosales de excesiva franqueza en el toque y una independencia en los medios de expresión pictórica que pugnaba con los cánones tradicionales, defendidos como insustituibles desde los tiempos de Luis David.”⁵³⁵

⁵³⁵ Rafael Balsa de la Vega y A. Davila Jaldero, “Semblanza de Eduardo Rosales”, *La Ilustración Artística*, 29 de abril de 1895. Este testimonio confirma que Rosales volvió a Roma después de julio de 1869, permaneciendo hasta 1871, de forma intermitente, tal y como cuenta, también, Armando Cotarelo (*Exposición Rosales*, 1902, pág. 17: “Con su familia volvió de nuevo a Roma, donde pasó los años de 1869 a 1870... Entre viajes a Madrid y Panticosa, y retorno a la Ciudad Eterna, prosiguió el curso de su vida hasta el año 1871 en que dejó Roma por vez postrera.”). Sin embargo, algunos biógrafos de Rosales han afirmado que dejó Roma en julio de 1869 para no volver (Chacón, pág. 134; Cánovas, pág. 44; Rubio, pág. 117). Balsa de la Vega, además, añade en esta crónica, el dato de que Rosales estaba en un amplio estudio de la calle Flaminia, que no puede ser otro que el de Fortuny. Es cierto que volvió a España en julio de 1869 con Maximina embarazada, y que ésta dio a luz en septiembre una niña, Eloísa. Los siguientes meses los pasó en Madrid, en febrero fue nombrado académico de San Fernando. En verano de 1870 recibió el encargo de decorar los techos de dos gabinetes del nuevo palacio que los duques de Bailén se estaban construyendo en las inmediaciones de la Puerta de Alcalá (Rubio, pág. 120). Pero cuando volvió a Roma, quizá hacia el 10 de septiembre de 1870, pues a primeros todavía estaba en el Pirineo aragonés y desde allí escribió a Maximina transmitiéndole su preocupación por la convulsa situación italiana que no le permitiera volver a Roma (cronología de Rosales en su catálogo razonado, *Op. Cit.*, 2007, pág. 877, nota 366: “carta sin fecha”), ocupó parte del estudio de la vía Flaminia de Fortuny (recordemos que *Marcello* utilizó ahí el suyo hasta abril de 1870, y que por esas fechas el pintor catalán no estaba en Roma). Allí se encontraría, pues, trabajando en la *Lucrecia*, cuando le pilló la entrada de las tropas italianas el 20 de septiembre de 1870. Por otra parte, González y Martí (*Op. Cit.*, 1987, pág. 20) dicen que “Villegas ocupó el estudio que Rosales le dejó en la vía Margutta [sin precisar la fecha], y más tarde, se marchó al de Fortuny en la vía Flaminia.” De manera que, Villegas y Rosales estuvieron juntos en el estudio de la vía Margutta hasta julio de 1869 que Rosales partió a Madrid, y luego Villegas se quedaría solo en él. Cuando Rosales volvió a Roma, Villegas ya había dejado la vía Margutta para irse al estudio de Fortuny en la vía Flaminia, por tanto, es posible, que Rosales hiciera lo mismo y allí lo sorprendieron los acontecimientos. Lamentablemente nos faltan datos para poder precisar más estos hechos.

A modo de resumen de lo que supuso para Rosales vivir en Roma en contacto con tantas corrientes artísticas, podríamos decir que:

Después de acusar la influencia del purismo en su cuadro *Tobías y el ángel*, apostó por el realismo/*verismo*, estilo presente no sólo en cuadros de historia y religiosos, sino también en los de temas del presente (muchos los vio en la Exposición de Florencia de 1861). Algunos ejemplos son claramente similares a su cuadro de anécdota histórica *Doña Blanca de Navarra*, como los de Celentano y Vannutelli, tal y como hemos visto.

Con respecto a la iconografía de *La muerte de Lucrecia*, su siguiente gran cuadro, los antecedentes de mano de pintores franceses, ingleses, italianos y españoles, son numerosos desde principios de siglo, como se ha leído; incluso encontramos ejemplos en pintores contemporáneos. El estilo académico y las obras adscritas al sistema oficial estaban a la vista en la Academia de San Luca, en la de Francia... Los temas de la antigua Roma también formaban parte de los ciclos de pintura al fresco que cubrían las paredes de los palacios de la aristocracia local, a los que acudían los artistas españoles. Y las obras romanas antiguas se encontraban en el museo Capitolino, entre otros, que así mismo, visitaban los artistas.

Dejando a un lado el mundo del pasado y sus temas, la vanguardia formalista la abanderaban los *Macchiaioli*, que no eran más que pintores *veristas* que hacían temas del presente con una técnica osada. Esta técnica, la de Fattori especialmente, se asemejará a la de Rosales en sus cuadros finales. La otra corriente que también representaba la nueva pintura era la abanderada por Fortuny que, sin embargo, no compartía con Rosales ni el estilo ni los temas, pero que nos sirve para contrastar lo que fue la *grande maniera* (en la que estaría Rosales) con la *piccola maniera* (la de Fortuny) que, con el tiempo, fue ganando terreno.

Sabido todo esto, y teniendo en cuenta que los críticos españoles conocían bien lo que debía representar la pintura académica y cómo debía ser ejecutada, veamos cómo reaccionaron al ver *La muerte de Lucrecia* en la Exposición Nacional de Madrid de 1871, pues no era lo que esperaban.



Rosales, *La muerte de Lucrecia*, 1871, 248x357 cm, Museo del Prado

II. FORTUNA CRÍTICA DE ROSALES DESDE 1871

A. *LA MUERTE DE LUCRECIA* EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE 1871

Pasemos ahora a España. La Exposición Nacional de 1871, en realidad, tenía que haberse realizado en 1868, dos años después de la anterior, la de 1866. Pero en septiembre de 1868 estalló la revolución conocida como la “Gloriosa”, que derrocó a Isabel II. Por tanto, la Exposición no se pudo celebrar aquel año pasando a hacerse en 1871, durante el convulso periodo del Sexenio Democrático (1868-1874). Este periodo

empezó con una revolución que depuso a una reina y colocó en el trono a un rey extranjero ⁵³⁶, siguió con una República y terminó con la restauración borbónica.

En cuanto a Rosales, el verano de 1868 estaba en España (se casó en julio), pero el 6 de noviembre volvió a Roma (ver nota 428), donde permaneció hasta el verano de 1869 que regresa de nuevo a España. En Madrid se queda el año siguiente, pero marcha otra vez a Roma quizá hacia el 10 de septiembre de 1870, volviéndose a Madrid entre octubre y noviembre (ver nota 535). Había empezado a pintar *La muerte de Lucrecia* en Roma, en 1865 y terminó el cuadro en Madrid pasados seis años. Para entonces lo llevó a la Exposición Nacional de 1871, siete años después de que presentara *El Testamento de Isabel la Católica* en la de 1864. En ese momento los críticos no entendieron ni la evolución formal experimentada por el pintor, entre un cuadro y otro, ni el tema elegido, porque Rosales había cambiado considerablemente. En primer lugar, ya no se trataba de un tema de la historia de España sino de la historia de Roma; Rosales se situaba, así, en una línea iconográfica que tuvo su momento de mayor apogeo en la pintura neoclásica de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX, y que contaba con numerosos ejemplos internacionales, pero que en ese momento en España no estaba muy en boga. En segundo lugar, el tratamiento que dio al tema era realista y, al mismo tiempo dramático, a lo que acompañaba su particular estilo del no acabado, su trazado en negro, etc., todo aquello que los críticos no encajaban en una obra de género histórico. La recepción adversa de aquel cuadro marcó, en muchos sentidos, un punto de inflexión en su carrera que determinó su fortuna crítica inmediata.

Elección y documentación del tema

A finales de 1865 Rosales ya tenía decidido el tema de su siguiente gran cuadro. A pesar de haber cosechado éxitos en la Exposición de 1864 con un tema nacional como fue *El Testamento de Isabel la Católica*, e incluso haber considerado otros igualmente

⁵³⁶ Amadeo I de Saboya (hijo de Víctor Manuel II de Saboya, dinastía nuevamente reestablecida en Italia) encargó a varios artistas pintar su llegada a España y la toma de posesión de su nuevo cargo en Madrid. Los cuadros fueron: *La entrada en Cartagena* por Antonio Gisbert, *La jura en las Cortes* por Casado del Alisal, *La recepción oficial en Palacio* por Palmaroli, y *La entrada de Amadeo I en Madrid* por Rosales (*La Época*, 18 y 20 de enero de 1871). Rosales hizo varios bocetos, pero no llegó a concluir el cuadro (el más grande de estos bocetos al óleo está en el Museo del Prado, 142x297 cm).

españoles, se decidió por un asunto de la historia de Roma: *La muerte de Lucrecia*. La idea fue comunicada, primero, a su primo Fernando Martínez de Pedrosa el 23 de noviembre de 1865 y, meses después, a su amigo Martín Rico el 22 de abril de 1866. En la carta de Fernando Martínez de Pedrosa, le dice:

“Desde mi llegada a ésta no he hecho cosa de provecho más que algunos estudios y más me he ocupado de buscar asunto para otro cuadro, cosa la más ardua que puede encontrarse bajo la capa del cielo; por fin he tomado la resolución más inesperada que puedes imaginarte. Cansado de dar vueltas a nuestra historia, he vuelto pies atrás y me he entregado a la historia de Roma, buscando en aquel inagotable manantial un motivo para desarrollar una escena de carácter y, por fin, creo haberla encontrado. [Describe el relato de Lucrecia]. La empresa es atrevida, pero no será menos honrosa si Dios quiere, allá veremos. Solo te encargo la mayor reserva; para muchos esta determinación mía será una locura, para otros será un retroceso, otros la juzgarán en justicia. El artista que solo trata un género de arte o una época de la historia, viene a ser una máquina, ahora hay que ver de quedar en este nuevo terreno con tanta gloria como en el del siglo XV, pero sigilo, sobre todo, porque de seguro nadie sospechará de esto ni remotamente y por otro lado, tengo que asegurarme algo todavía.”⁵³⁷

La carta a Martín Rico, que estaba en París con Raimundo de Madrazo, llega a su destinatario a través de Fortuny, a quien Martín Rico todavía no conocía:

“Querido Martín, te pongo estas cuatro letras que te remito por medio del amigo Fortuny, que va a ésa y a quien no dudo tendrás muchísimo gusto en conocer y él a vosotros. Yo recibí este invierno una carta tuya remitiéndome los apuntes de aquel tío choricero [se refiere a los del retrato de Luis XII], que te agradecí sobremanera, si bien no me sirvieron por haber cambiado de idea. Después de muchos proyectos y vacilaciones respecto a lo que yo debería hacer, pensé que volver a tratar otro asunto de idéntica o parecida época tendría poco atractivo para mí y poco interés para el público, y dominado de esta idea, y después de pensarlo maduramente, me decidí a emprender un asunto romano antiguo. La idea a primera vista de seguro te sorprende y aun quizá te desagrade; sin embargo, no hay que dejarse dominar de una primera impresión mala, que yo te daré mis razones. En primer lugar, todos los asuntos son buenos cuando se tiene la fortuna de tratarlos con novedad y hacer que se interese el público; y, en segundo lugar, un verdadero artista no debe contentarse de cultivar un solo género de arte o una misma época, porque se viene a ser un organillo que no sabe salir de los temas del registro, por todo lo cual yo tomé mi resolución y abandoné sedas y terciopelos y otras mandangas para buscar siempre lo mismo, entendámonos, pero en época de índole diversa, y digo lo mismo, porque mi idea siempre será la de desarrollar una escena con toda la verdad posible y ayudarla si puedo con otros requisitos indispensables en el arte, como son carácter de la época, distinción en cuanto lo permita el género que se trata, etc... El asunto es la muerte de Lucrecia.”⁵³⁸

⁵³⁷ Estas cartas (y otras) están recogidas por Enrique Pardo Canalís, “Rosales. Selección, transcripción y notas”, *Revista de Ideas Estéticas*, enero-marzo 1973.

⁵³⁸ Ver nota anterior. Esta carta también está reproducida en Javier Barón, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2012-2013.

Cuando dice “después de muchos proyectos y vacilaciones” se refiere a que, efectivamente, consideró asuntos de la historia de España (y de Francia, sobre Luis XI, hemos leído), pero que finalmente los desechó porque “tendría poco atractivo para mí y poco interés para el público”. Entre estos temas hispanos que consideró está el de la *Conversión del duque de Gandía*, pues existe un boceto al óleo de colección particular, que podría fecharse a finales de 1865, y que probaría sus vacilaciones.⁵³⁹

Pero volvamos a nuestro tema. Lo primero que trasciende en ambas cartas es que la elección del asunto es algo importante para él (como lo fue con el *Testamento*) y que no tiene la intención de hacer otro cuadro medieval español para no repetirse ni aburrir al público. Que dicha elección ha sido difícil y que quizá sorprenda: un tema romano.

Le hubiera gustado llevarlo al Salón de París de 1868, pero no fue posible. Así se lo había explicado a su primo Fernando en marzo de 1868:

“Yo he trabajado muchísimo todo el invierno, pero no he podido conseguir concluir el cuadro para mandarlo en este mes a París; tendré más paciencia, aquí parece que gusta y lo ha visto mucha gente, y muchos extranjeros, y alguno ha creído encontrarlo mejor que el otro.”⁵⁴⁰

Conviene insistir, a tenor de esta carta, en que Rosales se relacionaba con muchos artistas extranjeros en Roma, a los cuales, por cierto, no parecía chocarles tanto el tema del cuadro (además, estaba teniendo buena acogida), mientras que a los españoles sí. Rosales lo sabía y por eso decía que su elección quizá sorprendiera, refiriéndose a sus compatriotas. La prueba es que ni a Martín Rico ni a Raimundo de Madrazo (y eso que vivían en París) les convence del todo el nuevo asunto elegido por Rosales para su cuadro. Hubieran preferido un asunto parecido al del *Testamento de Isabel la Católica* que, en esos momentos, estaba siendo expuesto en la Exposición Universal de París con

⁵³⁹ Este boceto fue dado a conocer por Wifredo Rincón, “Contribución al catálogo de Eduardo Rosales”, *Archivo Español de Arte*, n. 263, 1993.

Quien sí pintó este tema, años después, en Roma, en 1884, fue José Moreno Carbonero, en un enorme lienzo (3x5 m, Museo del Prado). El asunto de *La conversión del duque de Gandía* se podría incluir dentro de ese grupo de temas que tratan la contemplación de un cadáver, tan propio de la pintura de historia española de estos años, como Álvarez Catalá que pintó a *Isabel la Católica ordenando abrir el ataúd de su padre*. O el ya citado de Pradilla *Juana la Loca* (1877). Rosales también consideró el tema de Juana la Loca abriendo el féretro de su marido muerto (ver pág. 70 y nota 517).

⁵⁴⁰ En Enrique Pardo Canalís, *Op. Cit.*, enero-marzo 1973.

tanto éxito. De todos modos, le animan para que presente su nuevo cuadro en el próximo Salón:

“... Al mismo tiempo, [te escribo] para decirte que en el cuadro que haces no te desvíes un punto del camino que éste tiene en la exposición, hace muy bien, hace mejor que en Madrid. Desearíamos saber Raimundo y yo si vienes, aunque no sea más que a dar un vistazo, así como también si tienes tu cuadro muy adelantado, y creo que lo que debes de hacer es mandarlo aquí para el año que viene a la exposición anual.”⁵⁴¹

Pensemos que en aquellos años, los temas hispanos eran los que más triunfaban y que personajes tales como Isabel la Católica, Jaime I El Conquistador, o Don Pelayo, habían ganado terreno a otros, igualmente ejemplares pero no españoles, como Cincinato o Lucrecia, más representados durante el periodo neoclásico. Por tanto, sabiendo esto y visto el éxito de Rosales con el *Testamento* primero en Madrid y luego en París, es lógico que sus amigos le animasen a seguir por ese camino. Es curioso, pero no es la primera vez que los amigos de Rosales se muestran reacios a los cambios iconográficos o estilísticos del pintor madrileño: ocurrió con *Tobías y el ángel* y ocurría ahora con la *Lucrecia*, Rosales tenía que justificar su manera de hacer (también con la elección del *Testamento*, recordemos). Está claro que evolucionaba más rápido que lo que se esperaba de él y pese a todo, la independencia de su espíritu le movía a continuar su camino.

Rosales, inmerso en esa atmósfera decadente, rodeado de antigüedades clásicas, pudo tener la necesidad de adentrarse en aquel mundo, como hicieran otros pintores de su generación y anteriores a él. Y al igual que con otros cuadros de tema histórico, buscó documentarse y para ello, realizó apuntes de la cabeza de Bruto del museo Capitolino (el mismo busto que copiaran Coggetti y Delaunay), y de piezas y objetos de mobiliario romano, según se recoge en el catálogo razonado de sus dibujos⁵⁴². Además, hablaba italiano, era un admirador de la historia y literatura italianas y no le resultaría difícil, por tanto, leer en latín, como prueba el extracto de *Ab Urbe Condita* de Tito Livio, donde se narra el pasaje de Lucrecia, que copió y que se conserva (ver nota 476). Y una vez

⁵⁴¹ En Javier Barón, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2012-2013, pág. 281. Carta de Martín Rico a Rosales desde París, a principios de abril de 1867. Esta carta ya ha sido reproducida en el capítulo de Francia, ver pág. 166.

⁵⁴² José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, págs. 750-752.

terminado, la consideró su mejor obra: “¡Poco importa ya que el árbol se seque, pues ha dado su mejor fruto!”, dijo en presencia del crítico Isidoro Fernández Flórez en 1871.⁵⁴³

Representación del tema

Ya hemos visto cómo el tema de Lucrecia y el juramento de Bruto se situaba en una línea iconográfica de larga tradición. Los antecedentes más directos eran la obra de Gavin Hamilton *La muerte de Lucrecia o el Juramento de Bruto* (1764) pues une ambos momentos, seguido del de José de Madrazo (1804). Otro cuadro de Lucrecia se sumaba a estos dos en 1804, el de la alumna de David, llamada Saintomer. Tiempo después, Auguste-Hacynthe Debay había pintado su *Lucrece sur la place publique de Collatie* en 1831, y François Gérard su *Lucrece* en 1835. Y en los mismos años que Rosales hizo su cuadro, teníamos el de Jules-Élie Delaunay, *La muerte de Lucrecia y el sermón de Bruto* de 1861 y el de Francesco Coghetti, *Bruto muestra al pueblo el cadáver de Lucrecia* de 1865.

En cuanto a la disposición de las figuras (aunque no se trate del mismo tema), encontramos coincidencias en otras obras que Rosales pudo conocer en Roma, como la de Camuccini, de 1804, *La muerte de Virginia*. Y en línea con ésta, la de Fëdor Antonovic Bruni *La muerte de Camila* de 1824. En ambos cuadros un grupo de personajes rodean a una moribunda, lo mismo que en el de Rosales pero en posición invertida. Parecida disposición presentaba el de Francesco Hayez *Las Vísperas Sicilianas* (1846), a lo que se unía, además, ciertas analogías con la narración y el significado histórico de la escena de Lucrecia y Bruto. Por último, ya no en Roma sino en París, el cuadro de Gérôme *Duelo después de la Mascarada* de 1859 que Rosales pudo conocer en la Exposición Universal de 1867, presentaba, así mismo, similitudes en la colocación de los personajes.

Hasta aquí, los paralelismos entre *La muerte de Lucrecia* y otros cuadros de temática clásica e histórica, que encierran un mensaje moral (incluso político) y que sitúan a Rosales en esa línea iconográfica. Ahora bien, su intención, al llevar al lienzo dicho

⁵⁴³ En Isidoro Fernández Flórez “Fernanflor”, “Eduardo Rosales”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1873.

asunto, no era tanto transmitir una actitud ejemplar como excusa para representar un drama, y lo encontró en aquella fuente de grandes historias y grandes personajes que era la historia de Roma, y que desde el principio de los tiempos había servido de inspiración a tantos artistas: “buscando en aquel inagotable manantial un motivo para desarrollar una escena de carácter”, decía en su carta. Para ello necesitaba un acercamiento realista al tema, y es aquí donde encontramos el punto de conexión con los pintores contemporáneos italianos *veristas*, que Rosales conoció.

Al igual que le había ocurrido con *El Testamento*, Rosales meditó mucho su nuevo cuadro aunque no llevó a cabo tantos dibujos.⁵⁴⁴ Tardó en pintarlo cinco años costándole incontables esfuerzos, pues su enfermedad seguía avanzando, mientras que el *Testamento* lo hizo en dieciocho meses. Tales esfuerzos son transmitidos a sus amigos Martín Rico y Raimundo de Madrazo el 30 de abril de 1867:

“... Las dificultades de éste son infinitamente mayores que las del otro, en que pude estudiarlo todo con calma, porque las figuras estaban en perfecto reposo, y en éste es todo acción y de una dificultad inmensa. El grupo del padre y el marido que sostienen a Lucrecia moribunda en sus brazos es terrible, porque en el natural no lo puedo ver más que tres o cuatro minutos...”⁵⁴⁵

El resultado fue un cuadro que no dejó indiferente a nadie, pues con la *Lucrecia*, el artista fue más allá en su forma de pintar: si con *El Testamento* había logrado un equilibrio perfecto entre composición, luz y serena majestuosidad, la *Lucrecia* era un alarde de vigor por su pincelada suelta y su manifiesto no acabado. Veremos seguidamente su acogida en Madrid.

⁵⁴⁴ Recopilados en el catálogo razonado de sus dibujos.

⁵⁴⁵ En Enrique Pardo Canalís, *Op. Cit.*, enero-marzo 1973.

Otros cuadros en la Exposición Nacional de 1871

Además de *La muerte de Lucrecia*, Rosales acudió a la Exposición Nacional de 1871 en Madrid con los siguientes óleos: *La presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste*, *Doña Blanca de Navarra entregada al Captal de Buch* y el *Retrato de la señorita Conchita Serrano*. En el certamen participaron sus amigos Vicente Palmaroli con *El 3 de mayo de 1808. Enterramientos de la Moncloa* y Alejo Vera con *Una señora pompeyana en el tocador* (cuadro que claramente muestra la otra tendencia de la pintura española, la del *tableautin*). Pintores destacados fueron, así mismo, Manuel Domínguez con *Muerte de Séneca* y los menos veteranos como Francisco Domingo con *Santa Clara*, y Emilio Sala, con sólo veinte años, presentó *Prisión del príncipe de Viana*. Sala también mostró *El último día de Sagunto*, por tanto, junto al de Domínguez con el mismo tema, y a la *Lucrecia*, los tres de asunto romano, son signo de la vuelta a los temas de la antigüedad. Alejandro Ferrant, por ejemplo, participó con *El primer sitio de Zaragoza* y *Hazaña de Hernán Pérez del Pulgar*, mientras que Rodríguez llevó *Otelo* y *Desdémona* de inspiración shakesperiana (Rosales también trató dicho asunto, como se ha contado). Otro tema medieval fue *Las hijas del Cid* de Dióscoro Puebla. Aparte de Francisco Domingo y Emilio Sala, otros jóvenes pintores valencianos que se presentaban eran Muñoz Degrain, con su cuadro *Coro de monjas*, Peiró, Pinazo, etc., formando un grupo bastante numeroso que sirvió para que se hablase del renacer de la escuela valenciana, siendo varios de ellos seguidores de Rosales, como veremos más adelante.



Muñoz Degrain, *Coro de monjas*, 1871, 95x145 cm, Museo de Bellas Artes de Vitoria



Palmaroli, *El 3 de mayo de 1808. Enterramientos de la Moncloa*, 152x200 cm, Casa de la Villa de Madrid



Dióscoro Puebla, *Las hijas del Cid*, 1871, 232x308 cm, Museo del Prado

El jurado estuvo presidido por Antonio Ferrer del Río (director general de Instrucción Pública), y como vicepresidente figuraba Federico de Madrazo (presidente de la Academia de San Fernando). Entre los vocales estaban Carlos Luis de Ribera, Francisco Sans, Gabriel Maureta, Ponciano Ponzano, Vicente Esquivel... que habían sido elegidos a votación por los pintores.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 122.

Nuevamente, para la Exposición Nacional de 1871, se hubo de buscar un lugar donde albergar la muestra. Después de varias tentativas, se mandó construir un edificio, que también esta vez fue encargado al arquitecto Francisco Jareño, en el paseo del Cisne (hoy Eduardo Dato). La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 fue inaugurada el 15 de octubre por los reyes Amadeo I de Saboya y su esposa M^a. Victoria dal Pozzo y se clausuró el 15 de diciembre. La noticia la dieron *Las Novedades* el 15 de octubre (incluido el discurso del ministro de Fomento, Telésforo Montejo y Robledo), y el periódico artístico y literario *El Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos* el 19, crónica escrita por Mariano Soriano Fuentes.

La Esperanza anticipaba así el evento: “La exposición demuestra un adelanto considerable en las Bellas Artes, sobre todo en pintura, y estamos seguros de que cuadros como *La muerte de Lucrecia*, de Rosales, *Las víctimas del 2 de mayo*, de Palmaroli, *La muerte de Séneca*, de Domínguez y la *Santa Clara* de Domingo honrarán la mejor exposición francesa, italiana o alemana.”⁵⁴⁷



Francisco Domingo, *Santa Clara*, 1871, 192x122 cm, Museo de San Carlos de Valencia

⁵⁴⁷ Anónimo, *La Esperanza*, 5 de octubre de 1871.

Dada la difícil situación que atravesaba España, recién salida de una revolución que había derrocado a Isabel II y había colocado en el trono a un rey extranjero, y con un federalismo y una República en ciernes, la crítica era especialmente conservadora y se aferraba a sus eternos valores. De ahí que la función didáctica del arte fuera un argumento muy recurrente, función por la que debía velar el Estado, y por supuesto la académica como manera de ejecutar un cuadro. Por otra parte, recordemos que en esos años estaba en auge la teoría del progreso que había introducido Tubino, y que muchos críticos —como Manuel Cañete— secundaban: “Lo primero que se nos ocurre, pensando en lo que fueron las últimas exposiciones de Bellas Artes, es preguntar si debemos considerar la presente como signo de progreso, esto es, si hemos traspasado ahora la línea de perfección a que llegamos en aquéllas.” De esta manera afirmaba que en arte y en exposiciones, “como en otros muchos particulares la palma del verdadero y útil progreso corresponde entre nosotros sin duda ninguna a los gobiernos de ideas conservadoras”.⁵⁴⁸ Así estaban las cosas en el momento que se celebró la Exposición.

Las críticas en la Exposición Nacional

Los críticos que habían encumbrado a Rosales en la Exposición de 1864, y lo esperaban con interés desde entonces, se llevaron una buena sorpresa en 1871, pues no contaban con la evolución tan grande que había experimentado su pintura en siete años. La mayoría se sintió defraudada pues no entendió la modernidad que encerraba el cuadro, es más, temían que otros pintores pudieran desviarse por aquel incierto sendero creando una escuela que hiciera tambalearse el sistema. Así lo expresó Peregrín García:

“... El Sr. Rosales es el pintor que ha puesto más alta en España y fuera de ella la bandera de nuestra regeneración artística. *El testamento de Isabel la Católica* fue la revelación de un genio potente y original. [...]. En este concepto era natural que el señor Rosales fuese el punto objetivo de la curiosidad general en el concurso de 1871, destinado a sostener la celebridad de tan eminente artista, o a exceder quizá los resultados que con general admiración puso de manifiesto el certamen de 1864.”⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Manuel Cañete, *El Tiempo*, 1 de noviembre de 1871.

⁵⁴⁹ Peregrín García, *La Ilustración de Madrid*, 30 de octubre de 1871.

Comparado con la Exposición Nacional de 1864, en esta ocasión hubo controversia, la *Lucrecia* dio lugar a un debate más encendido que entonces. Rosales trastocó los parámetros habituales a que estaban acostumbrados los críticos, en definitiva, le dio la vuelta al academicismo reinante:

“Mucho se ha hablado, mucho se ha discutido y escrito sobre el cuadro del Sr. Rosales, que necesariamente debía llamar la atención de la mayor parte del público, reuniendo, como reúne, en mayor grado aún que el que presentó en la exposición de 1864, aquellas condiciones de ejecución que en el *Testamento* anunciaron a un artista de tendencias innovadoras, que rompiendo con la tradición, parecía presentarse con ciertas pretensiones de crear escuela. El público ha encontrado esta vez, sin embargo, que el entusiasmo del pintor por su sistema ha traspasado los límites que el arte ha establecido aún para las mismas exageraciones que dentro de sus esferas puedan producirse”.⁵⁵⁰

Las críticas a la *Lucrecia* fueron incisivas, incluso mordaces, como iremos viendo. La mayoría de ellas empezaban describiendo el tema para después hablar de cómo estaba representado. Por tanto las agruparemos en dos bloques: en cuanto al tema y en cuanto a la forma.

En cuanto al tema:

Todos los críticos aprobaban el asunto representado en el cuadro de Rosales porque ensalzaba la virtud romana, la castidad. Era pictórico, es decir, digno de ser pintado y “hablaba al sentimiento”, y sobre todo, tenía un fin moral, era docente. Por tanto, cumplía los requisitos del cuadro histórico; y aunque no fuera de la historia de España, era de la de Roma, es decir, un clásico. Pero al igual que había ocurrido con el *Testamento*, el cómo estaba representado, ya no era tan loable. Lo habrían querido más heroico, que los personajes hubieran mostrado actitudes más dignas de tan trascendental momento, y donde incidían con mayor empeño era en la figura de Bruto, poco noble, y también en Lucrecia que ya parecía un auténtico cadáver. También algunos aludían a su simbología: al fin de la Monarquía y al comienzo de la República. Así, José María Domènech opinaba: “Lucrecia aparece como muerta de hace algunos días... Bruto está

⁵⁵⁰ Navarro Reig, *Op. Cit*, noviembre de 1871, núm. 23.

como desposeído de todo sentimiento humanitario... Por lo demás nos trae a las mentes la muerte de una Monarquía y el nacimiento de una República.” Además opinaba que un tema de la antigüedad exigía un dibujo clasicista:

“... no creemos haya ido muy acertado el Sr. Rosales en la elección de su asunto. Pero, dejando esto a un lado, aunque es de la mayor importancia, diremos que esta clase de asuntos requieren un gran clasicismo en el dibujo, el que por desgracia no se halla a gran altura en el cuadro que nos ocupa.”⁵⁵¹

Manuel Cañete no creía que aquella “matrona romana” representara a la virtuosa Lucrecia; es más, le parecía que Rosales estaba “viendo el natural a través de un lente que lo afea, traspasando los peligrosos confines de un realismo exagerado.”⁵⁵²

Estaba claro que un tema de la Antigüedad debería tratarse, primero con heroicidad e idealismo pero no con romanticismo y menos aún con realismo (es decir, debería tratarse fríamente no apasionadamente). A lo que, además, tendría que acompañar un tipo de dibujo limpio y claro (a temas clásicos, tratamiento académico), y nunca lo contrario. Es decir, ellos hubieran querido algo parecido a los cuadros de David. Pero Rosales no cumplía con nada de esto, por lo que se le tachó de individualista, como hace Navarro Reig: “El Sr. Rosales viene apareciendo apasionado en su manera de hacer y es indudable que esta tendencia individualista perjudica notablemente a la ejecución de sus obras...”⁵⁵³

Francisco María Tubino, en principio, en su largo juicio, encuentra el tema acertado por ensalzar la virtud de la castidad; además, se trata de un argumento muy pictórico pues en una sola escena se concentra todo el drama. Un tema que cumple con su labor docente: “...nada tan oportuno como dar vida a un drama, cuya ejemplaridad halla eco en la conciencia de cuantos lo conocen. Entra la pintura de Rosales en el círculo del arte docente...” Pero lo docente debe estar al servicio del arte, es decir, debe estar pintado en razón de la importancia del tema, que él no encuentra; y tampoco le parece que la

⁵⁵¹ José María Domènech, *La Esperanza*, 7 de noviembre de 1871.

⁵⁵² Manuel Cañete, *La Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1871.

⁵⁵³ Navarro Reig, *Op. Cit.*, noviembre de 1871, núm. 23.

escena desprenda la dignidad que debiera, dado que estamos ante la representación de una virtud romana:

“Carece de la dignidad y nobleza que pide la solemnidad del momento o al menos su apostura es violenta y vulgarísima. Tratándose de un romano, esta circunstancia no es de problemático valor. Consideró el romano la dignidad como una virtud; recomendáronla sus filósofos, y la practicaron ciudadanos y plebeyos [...]. En cuanto a Lucrecia, cae como *corpo morto cadde*, con la enorme pesadumbre de la muerte.”⁵⁵⁴

A Peregrín García, como a los demás críticos, el asunto le parece loable aunque no la representación del mismo. Todos quieren ver héroes pero no de carne y hueso: “Aquel cadáver lo mismo puede ser el de Lucrecia que el de Virginia, es una mujer muerta, perfectamente muerta”.⁵⁵⁵

Es decir, todos venían a incidir en lo mismo: que un tema que trata la virtud romana se debe representar de una forma fría y no realista, y menos aún, apasionada. Tal era la rigidez de los géneros artísticos y parecía que Rosales los estaba trastocando. Pero también su estilo se salía de lo establecido, como veremos seguidamente.

En cuanto a la forma:

En segundo lugar, la forma en que estaba pintado el cuadro. El abocetamiento que dominaba el conjunto denotaba excesiva franqueza (esto ya lo decían acerca del *Testamento*), lo que indicaba la preferencia del pintor “por la manera en lugar del gusto”; entendiéndose por “manera” el personal proceder del artista al margen de las normas académicas, y por “gusto”, el acatar dichas normas. También en el *Testamento* habían criticado el aspecto poco rematado del cuadro, pero es que a la *Lucrecia* lo describieron directamente como “un gran boceto”. Lo acusaban incluso de desdeñoso no sólo consigo mismo (inesperado en alguien a quien con tanto merecimiento habían encumbrado), sino con el porvenir, es decir, el temor a que se creara escuela. Pero contra esto ya nada se podía hacer, ellos mismos admitían que Rosales era el

⁵⁵⁴ Francisco María Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871.

⁵⁵⁵ Peregrín García, *La Ilustración de Madrid*, 30 de octubre de 1871.

“regenerador de la pintura”, y de hecho, había otros cuadros en la Exposición que daban cuenta de ello como la *Santa Clara* de Francisco Domingo o *La muerte de Séneca* de Manuel Domínguez.

En definitiva, molestaba el arrogante no acabado, el cual podían aceptar para otro tipo de género, considerado menor, pero no para el de historia. Era sencillamente impensable. Consideraban que la obra estaba “manchada” pero no “pintada”, es decir, sin rematar. Se les antojaba un cuadro confuso por no estar debidamente terminado, lo que provocaba que hubiera que mirarlo a cierta distancia para apreciar bien las formas, cualidad más propia de una escenografía teatral, terminaban por concluir. Algunos, incluso atribuían el hecho a algún defecto óptico del pintor. Así, por ejemplo, Mariano Soriano Fuentes explica que el fallo de Rosales está, precisamente, en preferir la *manera* al *gusto*, y en dar prioridad al no acabado. Y termina describiendo todos sus cuadros como bocetos:

“Tanto en el cuadro de *La muerte de Lucrecia* como en el de la *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V*, aunque de buen aspecto, y en el de *Doña Blanca de Navarra entregada al Captal de Buch*, que a más de no decir nada está desentonado y aun desdibujado, hemos creído ver en las nuevas obras del Sr. Rosales unos bocetos poco razonados, cuya *manera*, más bien que al encumbramiento del arte, camina a menguar el *gusto*, a no ser que la sublimidad de las últimas obras del Sr. Rosales pertenezca al porvenir, como la música de Wagner.”⁵⁵⁶

Interesante esta última frase en que emplea el adjetivo sublime, con toda su connotación romántica, para equiparlo a la grandiosidad de la música de Wagner que también tardó en ser comprendida.

José María Domènech, así mismo, califica *La muerte de Lucrecia* como un gran boceto:

“Prescindiendo de los defectos que en lo particular del mismo pudiéramos señalar, más bien que un cuadro debemos decir que es un boceto grande, atendida la manera con que esta pintado.”⁵⁵⁷

Y Manuel Cañete se expresa igual al respecto:

“Modifique un tanto Rosales la excesiva franqueza de su pincel; concluya algo más sus obras,

⁵⁵⁶ Mariano Soriano, *Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos*, 26 de octubre de 1871.

⁵⁵⁷ José María Domènech, *Op. Cit.*, 7 de noviembre de 1871.

pues el estilo amplio y grandioso a que tiene laudable afición está muy lejos de exigir que no se salga de los límites del boceto... Desde el punto a que ha llegado Rosales hasta el abismo de una ejecución desmañada y grosera, no hay muchos pasos.”

Tampoco aprueba el modo en que Rosales perfilaba de negro sus figuras, ni la ausencia de una degradación moderada de los tonos, sino que, a veces, coloreara de forma plana, pues nada de esto era académico. Cañete critica dicha falta de academicismo en los otros cuadros que presentó Rosales en la Exposición. Así, con *Doña Blanca de Navarra* le parece que ha llevado el abocetamiento más lejos que con la *Lucrecia*:

¿Es buen modo de representar la verdad de la naturaleza, cuando se trata, por ejemplo de pintar pajes o caballeros españoles del siglo XV, limitarse a señalar con una raya negra el contorno de sus piernas, restregando en el centro un solo color, rojo o azul (según sea el de las calzas), sin más estudio, ni medias tintas, ni modelación, ni relieve? Sentiría mucho que Rosales me contestase con la afirmativa, a pesar de ser él quien ha empleado semejante procedimiento en su *Doña Blanca de Navarra*”.⁵⁵⁸

Está claro que ni la forma de aplicar el color ni nada era académico.

Navarro Reig, en principio, parece comprender la intención del pintor en lo que se refiere al no acabado:

“Pero el cuadro de Rosales, que muchos se empeñan en decir que no está acabado, tenemos la convicción de que en concepto de su autor, no necesita ni una sola pincelada más, puesto que lo empezó hace cuatro años. Es, pues, una manera adoptada por él y que nunca podrá considerarse como sistema determinado, porque nada determina ni concluye, haciéndole *manchar* sus cuadros en lugar de *pintarlos*; posee en el manejo del color una energía y una audacia que con frecuencia le hacen traspasar los límites de lo verosímil y alterar las mismas formas que tan correctamente concibió y trazó.”

Sin embargo, sólo parece, porque encuentra que esa forma de pintar -a la que llama “exageración”- sería más apropiada para una escenografía teatral, e incluso la atribuye a un posible defecto óptico del pintor: “¿Pero es tan sólo esta exageración que estamos inclinados a creer se debe acaso a algún defecto óptico del Sr. Rosales, lo que ha enfriado tan considerablemente el entusiasmo que excitaba su nombre?”

Y no lo considera colorista, pues la concepción del color de Rosales no es la convencional; debería ser la suave gradación de los tonos, y en él es todo lo contrario. Dicha disposición de las tonalidades, en grandes masas, también está al servicio de lo incompleto:

⁵⁵⁸ Manuel Cañete, *Op. Cit.*, 25 de noviembre de 1871.

“Rosales ve el colorido en la naturaleza como entiende su representación en el contorno; es exacto, pero es incompleto, y trasladando al lienzo tan sólo las grandes masas de luz y sombra, produce un efecto desagradable y que no puede percibirse con exactitud sino a cierta distancia. [...]. Las obras, en suma, ofrecen un deplorable sincretismo que si en opinión de algunos se debe a la ligereza y poca reflexión, en nuestro concepto no reconoce por causa más que un sensible extravío del sistema que pretende presentar el dibujo y el color bajo un aspecto enteramente distinto del que hasta hoy siguieron los adeptos de todas las escuelas.”⁵⁵⁹

En cuanto al sincretismo, al que alude, también forma parte de esta forma de pintar a base de manchas sintéticas que el crítico no aprueba. Sobre este tema, sin duda interesante, volveremos con motivo de sus últimos cuadros. Definitivamente Rosales había trastocado las bases de lo académico. Los críticos estaban ante algo nuevo e inesperado, como dice Navarro Reig.

En el siguiente número de la *Revista de España*, Navarro Reig continúa con la crítica de la Exposición. Reconoce la moderna manera de Rosales (le llama “regenerador de la pintura”), pero la ve perjudicial para los jóvenes, incluso la califica de borrón rayana en la grosería:

“Tratar de regenerar el arte apartándose por completo de la senda trazada por los maestros; abrazar un sistema de pintura tan arriesgado como el de *borrón*, prescindiendo de sus preceptos y sin contar con una base sólida de dibujo y colorido, es exponerse a caer imprescindiblemente en exageraciones que, como hemos dicho ya, son impropias de la pintura de caballete, en la que no pueden tener cabida procedimientos cuya excesiva franqueza casi puede decirse que raya en *grosería*.”

Borrón, que equivale a mancha, tiene el mismo sentido peyorativo para este crítico, que tenía *macchia* para los críticos italianos. Es más, considera que esa forma de pintar ha contagiado ya a otros pintores de la Exposición, como a Manuel Domínguez en su cuadro *Muerte de Séneca*: “sin haber llevado al exagerado límite a que lo ha llevado Rosales, el estilo de Domínguez tiende hacia él.” Y con respecto a Emilio Sala:

“Otra de las víctimas inconscientes de esta corriente artística ha sido el autor del cuadro *Prisión del príncipe de Viana*. Es éste el que más cerca ha seguido a Rosales y quien por ende ha venido a demostrar más claramente lo peligroso que es aventurarse por una senda escabrosa cuyos peligros son innumerables y desconocidos.”

Y por último:

“Partidario también de la tendencia que caracteriza a las obras que acabamos de mencionar

⁵⁵⁹ Navarro Reig, *Op. Cit.*, noviembre de 1871, núm. 23.

aparece el Sr. Domingo en las que ha presentado en la exposición de este año, habiendo obtenido con no menos fortuna que los autores de la *Muerte de Lucrecia* y la *Muerte de Séneca*, una primera medalla con su *Santa Clara*.”⁵⁶⁰

También considera que participa de esta nueva tendencia Alejandro Ferrant, con sus cuadros *El primer sitio de Zaragoza* y *Hazaña de Hernán Pérez del Pulgar*. A todos ellos los llama “los pintores francos”. Y en esto no le faltaba razón, porque los tres primeros (Domínguez, Sala, y Domingo) se encuentran entre los que siguieron el estilo de Rosales, a quien también se le acusaba de excesiva franqueza, como se ha visto.

Francisco María Tubino, por su parte, da cuenta de la controversia habida a raíz de la *Lucrecia*, que se resume entre los partidarios de la renovación que supone el cuadro (como el joven pintor Emilio Sala) y los fieles seguidores de la tradición, si bien empieza alabando al pintor:

“¡Rosales! Al escuchar este nombre, todo el que ame el bello arte, acuérdate involuntariamente del lienzo autorizado con su firma, que constantemente se halla expuesto en las galerías de la Trinidad: *Isabel la Católica dictando su Testamento*...

“... Y naturalmente, la controversia ha trascendido a la región de los principios; y si aquellos levantan la bandera de la libertad artística, diciendo que las innovaciones introducidas por Rosales son legítimas y acusan el genio; éstos, refugiándose en el respeto de las buenas tradiciones, afirman que la usada por Rosales, no es libertad sino licencia, que arruinaría al arte sin remedio, de constituir escuela y sistematizarse. Hasta atribuyen los defectos que en lo tocante al dibujo y modelado descubre el lienzo del joven Sala, a la influencia del maestro, pernicioso y funesta, en sentir de estos jueces, para el porvenir de España.”

Continúa su juicio a propósito de lo inacabado que obliga al espectador a contemplar el cuadro a cierta distancia como si fuera una pintura escenográfica. Y como otros críticos opina que el no acabado en Velázquez siempre está justificado:

“A propósito de estos debates, se ha citado por alguno el nombre de Velázquez, diciéndose que Rosales sigue las huellas del insigne maestro, que tampoco concluía sus cuadros. Tomada en absoluto la proposición es inexacta. Abundan en el Museo del Prado los lienzos de Velázquez donde las extremidades, los rostros y las ropas están admirablemente concluidos. Pintados sus lienzos con una franqueza y una espontaneidad insuperables, reúnen a la vez la mayor finura y esmero en la ejecución.”

También advierte de que otros pintores imiten a Rosales en su nada académica forma de hacer. Y concluye con temor:

⁵⁶⁰ Navarro Reig, *Revista de España*, noviembre de 1871, núm. 24.

Si el desenfado que muestran las cuatro obras expuestas por el Sr. Rosales constituyen un pasajero error, es evidente que la crítica, haciendo justicia a los talentos que le adornan, habrá de aconsejarle entre benévola y resentida que procure evitarlo en lo sucesivo, pues nombres artísticos como el suyo imponen serios deberes: cuando se llega al punto que él ocupa, un paso falso puede engendrar dolorosas caídas, una equivocación, una excentricidad quizá se conviertan en cánones sagrados, que pervertirán el criterio de los incautos que sin personalidad viven amarrados al arbitrio ajeno, faltos de iniciativa para romper sus ligaduras.”⁵⁶¹

Peregrín García también hace alusión a lo del boceto:

“A nosotros el conjunto de la obra nos causa el efecto de un boceto de grandes proporciones en que un pintor de genio ha trazado la primera impresión de una inspiración robusta, pero en el que no está aun definitivamente desarrollado el asunto, encontrado la unidad, ni subordinada a las conveniencias del arte la libertad del pincel.”⁵⁶²

Del resto de las obras presentadas por Rosales destaca *La presentación de Juan de Austria a Carlos V*, por encima de las otras, alardes del no acabado.

Juan García habla de los contornos oscuros y el asunto del manchado (como Manuel Cañete), aunque alaba la perspectiva:

“Este importante cuadro está pintado con licencia suma. Tiene partes, singularmente en las ropas, donde el color no parece extendido con el pincel, sino que en virtud de su propia fluidez ha corrido y manchado el lienzo. Añádanse a esto la escasez o ausencia de tintas intermedias, los contornos repasados con un toque oscuro y continuo, y quedará explicado por qué decía un displicente mal humorado de ciertos paños que le parecían mapas iluminados. En cambio hay una perspectiva maravillosamente reproducida, la del cortinaje verde a la izquierda del espectador.”⁵⁶³

El crítico del periódico progresista *La Nación* (quien ya había hecho un juicio general negativo de la Exposición tres días antes), incide sobre los mismos puntos.⁵⁶⁴

Ya estamos viendo que ciertas cualidades plásticas como el contorno negro que rodea a las figuras, la ausencia de tonalidades degradadas, las masas de color sintéticas, el manchado sinónimo de no rematado o inacabado, etc., son las que los críticos destacan como no académicas. Son, precisamente, las que acercaban a Rosales a aquellos

⁵⁶¹ Francisco María Tubino, *Op. Cit.*, 1871.

⁵⁶² Peregrín García, *Op. Cit.*, 30 de octubre de 1871.

⁵⁶³ Juan García, *Op. Cit.*, 6 de enero de 1872.

⁵⁶⁴ Anónimo, *La Nación*, 24 de octubre de 1871.

pintores franceses e italianos de la vanguardia formalista, pero que en España, en el año 1871, todavía eran impensables en un cuadro grande de historia. Ahí radicaba su modernidad.

Hubo hasta versos cómicos como los de Ramos Carrión y Campo Arana:

“Sala cuarta. 449. Rosales. *La Muerte de Lucrecia*. Cansado tal vez de usar/ el pincel que tanto honró,/ este BOCETO pintó/ con la brocha de afeitar./ 450. El mismo. *Doña Blanca de Navarra entregada al Capal de Buch*. Viendo esas caras fatales/ conozco que desatinas:/ bien dicen que los rosales/ dan rosas... y dan espinas./ 452. El mismo. *Retrato de niña*. Cara de color de rosa,/ cielo rosa, traje idem,/ y el retrato de Rosales.../ -¡Hombre, parece imposible!”⁵⁶⁵

Los premios de la Exposición Nacional

A pesar de todo, finalmente a Rosales le concedieron la primera medalla de oro por dieciocho votos a favor y sólo uno en contra, y otro en abstención, mientras que la medalla de honor –a la que también aspiraba- permaneció desierta por trece votos contra seis.⁵⁶⁶ También recibieron premios la *Muerte de Séneca* de Manuel Domínguez, *Santa Clara* de Francisco Domingo, y *El 3 de mayo de 1908* de Palmaroli. Los premios fueron publicados por los periódicos, como *La Correspondencia de España* el 25 de octubre, *La Discusión* el 30 del mismo mes y el 30 del siguiente, o *La Iberia* y *El Imparcial* también el 30 de noviembre.

Todos los argumentos -a favor y en contra de la *Lucrecia* que hemos visto- fueron recogidos por el jurado, estando la cosa bastante reñida, como nos podemos imaginar, que incluso trascendió lo concreto para convertirse en un verdadero debate teórico. Francisco Bañares, secretario del jurado, por ejemplo, era contrario a Rosales aludiendo que “más que cuadro es un boceto de grandes dimensiones”; mientras que el pintor y amigo de Rosales, Gabriel Maureta, secretario de la sección de pintura, lo defendía, argumentando que “en las mejores obras hay cualidades y defectos, pero que éstos

⁵⁶⁵ Ramos Carrión y Campo Arana, *Revista cómica de la Exposición de Bellas Artes de 1871*, 1871.

⁵⁶⁶ Lo de la medalla de honor, siempre fue un asunto controvertido. A Rosales le fue negada en 1864 y nuevamente en 1871, como negada le fue a Gisbert en 1860 y en 1864. Años después, a otros pintores de la talla de Sorolla, tampoco se la concedieron, ni en 1897 ni en 1899. Sólo se entregó en tres ocasiones: a Pradilla en 1878, a Juan de Madrazo en 1881 y a Mariano Benlliure en 1895. En Jesús Gutiérrez Burón, *Op. Cit.*, 1987, pág. 402.

tienen poca importancia frente a las bellezas de primer orden como las que presentaba el cuadro”. El pintor terminaba diciendo que “a cierto género de crítica no resistían ni las mejores obras de los más celebrados maestros”.⁵⁶⁷

El arquitecto Antonio de Salces, sin embargo, era contrario, y fue contestado por otro arquitecto afín a Rosales, Miguel Aguado. Éste supo ver que los pretendidos errores de forma, dibujo y abocetamiento no sólo eran un adelanto y una evolución sino también un recuerdo de la expresividad de Goya y de la espontaneidad y frescura de Velázquez, resumiendo su valor en “la sencillez unida a la grandiosidad que constituyen la verdadera belleza, por una ejecución franca y sobria, y por el talento con que el artista ha sabido interesar con la acción del drama”.⁵⁶⁸ De parte de él se puso Federico de Madrazo, uniéndose a él los artistas Ponciano Ponzano y Germán Hernández Amores. Es decir, la mayoría de sus compañeros le apoyaban, pues como dijo el crítico “Fernanflor”: “era esta obra asunto de grandes controversias entre los aficionados, ya que no lo fuera tanto entre los artistas.”⁵⁶⁹

Por lo general los premios solían recaer sobre aquellas obras que guardaban las normas académicas. Pero, de otra parte, los agraciados eran –en la mayoría de los casos- los pintores más reputados del momento, guardaran o no las normas, como le ocurría a Rosales, y como le ocurrió a Pradilla años después o a Eduardo Cano si nos remontamos a la primera exposición de 1856. Tan es así, que los miembros del jurado a veces discutían porque unos consideraban que se daba la medalla al artista y no a la obra, tal fue el caso que nos ocupa, pues los detractores (Bañares en concreto) de la *Lucrecia* se amparaban en este hecho aunque la hubiese pintado un gran maestro y lo que argumentaban, sobre todo, era que el cuadro podía desviar a los jóvenes pintores de su correcta senda, creándose una nociva escuela para el arte, mientras que los que defendían la postura contraria eran los artistas. Es decir, lo que trasciende son las dos visiones, la de los críticos que son reacios a los cambios, y la de los artistas que, como tales, comprenden e incluso comparten dichos cambios, como decía “Fernanflor”.

⁵⁶⁷ En Luis Rubio, *La muerte de Lucrecia*, 2009, pág. 27.

⁵⁶⁸ En Jesús Gutiérrez Burón, *Op. cit.*, 1987, pág. 404.

⁵⁶⁹ Isidoro Fernández Flórez “Fernanflor”, *Op. Cit.*, 8 de noviembre de 1873.

Pero al fin de cuentas, Rosales se trataba de un artista tan respetado, y tal era la fuerza y la originalidad del cuadro, que aun siendo su forma antiacadémica, todos tuvieron que admitir –a la postre- la regeneración de la pintura que suponía aquel lienzo. Y, de todas formas, el tema (aunque pintado a su particular manera) seguía cumpliendo los preceptos pues era de historia. Por tanto, lo que se continuaba favoreciendo era la pintura de historia (incluso cuando el género se convirtió en anacrónico entrado el siglo XX), con el consiguiente encumbramiento de los pintores y la adquisición de sus obras por parte del Estado.⁵⁷⁰

Sin embargo, los detractores de Rosales todavía quisieron hacerlo notar, como el crítico de *La Nación*, que no estaba de acuerdo con el reparto de premios, pues anteponía la obra de Tusquets, *Campaña romana* a la *Lucrecia* y a los *Fusilamientos* de Palmaroli (que había ganado una de las primeras medallas), precisamente por encontrar el cuadro de Tusquets, “perfectamente acabado”, aunque el asunto no fuera trascendente. Tal importancia tenía el tema del correcto acabado:

“Para preferir asimismo el cuadro del Sr. Tusquets a los de los Sres. Rosales y Palmaroli tenemos también nuestra razón. El Sr. Tusquets, sea porque ha comprendido el límite de sus fuerzas, sea porque no ha querido emplear todas las que tiene, ha escogido para su cuadro un asunto sencillo, y ha presentado un lienzo de segundo o tercer orden si se quiere en cuanto a su importancia, pero perfectamente acabado, y en el cual ni una sola dificultad (y no son pocas las vencidas) ha dejado de ser dominada por el artista. *La muerte de Lucrecia* y el *3 de mayo* ofrecían en efecto inmensas y casi insuperables dificultades, pero ¿se han vencido? ¡No sólo no se han vencido, sino que los artistas se han quedado mucho más acá de la mitad del camino!

Ahora bien. A los Sres. Palmaroli y Rosales ¿les ha impuesto alguien la obligación de pintar sus cuadros? Si así fuera, admirable sería en efecto lo que han hecho. Pero habiendo sido un acto de su libre y espontánea voluntad, el jurado no ha debido ver lo que hay hecho en los cuadros sino lo que en ellos queda por hacer. Tal es nuestra opinión.”⁵⁷¹

Lo que viene a decir, que tanto Rosales como Palmaroli, se habían metido, voluntariamente, en “camisas de once varas” al emprender semejantes obras de tales dificultades. Está claro que la mayoría de los críticos no entendían a los artistas y menos, a los más avanzados.

⁵⁷⁰ Los cuadros pasaban, así, a engrosar las colecciones públicas. Esta es la razón por la que la mayor parte de la pintura de historia se encuentra en el Museo del Prado o en depósito en museos e instituciones provinciales.

⁵⁷¹ Anónimo, *La Nación*, 1 de noviembre de 1871.

Calmadas las pasiones que la *Lucrecia* suscitó, Manuel Cañete reconocía que, a pesar de que los críticos habían coincidido en las mismas cuestiones (sin faltarles razón, según él), se trataba de una obra que trascendería en el tiempo. Además, añadía, había sido el cuadro más estudiado por los profesores de arte, que hasta los extranjeros se quedaban admirados:

“[...] Porque nosotros pensábamos decir, como decimos ahora, que el cuadro de Rosales no sólo es digno del premio primero del certamen, que el jurado le ha concedido por casi unanimidad, sino que ha de ser con el tiempo una de las obras que más enaltezcan el arte español de nuestros días.

No negamos ni queremos ocultar que la crítica de periodistas y de público ha estado unánime en repeler la forma y manera con que el cuadro ha sido pintado; pero tampoco callarnos que público y periodistas se fijaban en él con preferente atención, que todos los profesores del arte se detenían en su estudio, que todos los extranjeros a quienes hemos visto uno y otro día en los salones de la Fuente Castellana, dedicaban la mitad por lo menos de su tiempo a la contemplación de esta obra, tan ligeramente juzgada, sin embargo, por la crítica. ¿Por qué las controversias se fijaban en él? ¿Qué razones ha podido tener el jurado para apartarse varonilmente de la censura general y hasta de las presiones inusitadas del Gobierno mismo?”

Interesante el comentario de que eran los extranjeros los que más tiempo dedicaban al cuadro de toda la muestra (probablemente franceses, dada la abundancia de ciudadanos del país vecino que venían a España en aquellos años). Con toda seguridad les llamaría la atención una obra, como la *Lucrecia*, que destacaba tanto sobre el panorama español, un tanto uniforme comparado con el suyo.

Cañete hace un repaso de lo que ha sido la controversia de la que Rosales salió dolido:

“Ha habido quien censure que la obra sea romántica, y de ser romántica que sea antigua; ha habido quien anatémice que represente la muerte de Lucrecia, en lugar de la desesperación, por ejemplo, de Lucrecia [...]. Rosales esta vez ha sido dócil, como de su gran talento debía esperarse, y renunciando a la defensa, ha recogido su cuadro; agradece pero no acepta la compra que el Gobierno le propone por obligación y arrolla el lienzo en su estudio para sacarlo algún día con más frescura de ánimo y mayor madurez de raciocinio por si entonces se encuentra con gusto para concluirlo.”⁵⁷²

Lo de “obra romántica” es significativo, porque, de todas las tendencias que hemos ido viendo a lo largo de este escrito, hemos hablado del largo romanticismo existente en España, patente sobre todo en los temas, como el de la muerte, del que Rosales no escapó.

⁵⁷² Manuel Cañete, *Op. Cit.*, 8 de enero de 1872.

Conclusiones de las críticas y el alegato de defensa de Rosales

Habría que volver a insistir en que la crítica en España era tremendamente conservadora y estaba muy por detrás de la evolución de la pintura. El hecho de que el academicismo dominara el arte oficial con sus normas fijas, hacía casi imposible cualquier cambio en la forma o en el contenido. De ahí la sorpresa de los críticos cuando vieron *La muerte de Lucrecia*, pues era el lienzo más distinto de cuantos se pudieran haber visto hasta entonces (confesado por Navarro Reig). Nunca se había pintado así un cuadro de historia. En él nada era convencional, ni el tratamiento del tema ni la forma como estaba pintado.

Resumiendo, y tal y como hemos leído, un asunto de virtud romana exigía un tratamiento académico (también lo exigía en la forma: un dibujo correcto, una luz uniforme, etc.), es decir, debía ser frío, pero no realista. Para ellos, *La muerte de Lucrecia* era una escena “vigorosa” en la que veían a una mujer “perfectamente” muerta, pero no a la virtuosa romana. Además el cuadro no estaba pintado, sino manchado, es decir, sin terminar, primando la “manera al gusto”. Aquello no era un cuadro sino un gran boceto, al que además, había que mirar a distancia. Para colmo, los contornos estaban hechos a trazos negros, los contrastes eran duros, y en ocasiones, no había degradación de color (esto también valía para las otras obras de Rosales presentes en el certamen). También se aludía a la excesiva franqueza (como en el *Testamento*), a lo varonil de su trazo, etc. Rosales era, por tanto, un individualista, pero, al mismo tiempo, un regenerador de la pintura, al que, peligrosamente, ya seguían otros pintores. En cambio, sus defensores (como sus amigos artistas), atribuían todas estas cuestiones a su cualidad de genio, y a la libertad de su proceder, y volvía a salir el nombre de Velázquez.

Con todo, los críticos (como Manuel Cañete) tuvieron que reconocer que fue la obra que no sólo más pasiones levantó, sino la más admirada por los extranjeros y los profesores de arte; porque, en realidad, era el cuadro que marcaba las nuevas tendencias y el que, aquellos más adelantados, querían contemplar. Finalmente, a pesar de la polémica que suscitó durante la Exposición, que se continuó durante las deliberaciones del jurado, se llevó la primera medalla de oro.

Pero Rosales había quedado muy dolido por tanta controversia, ni siquiera aceptó la oferta de cinco mil duros que le hizo el duque de Bailén por el cuadro. Enrolló la tela y la guardó (relatado por Manuel Cañete, ver pág. 341). Tiempo después, cuenta Pradilla que, un día de visita en su estudio madrileño de la calle Libertad, vio aquello arrumbado en un rincón, y le preguntó: “¿Qué es eso, maestro?” A lo que Rosales respondió simplemente: “La *Lucrecia*”.⁵⁷³ Salvando las distancias, el hecho de que Rosales enrollase su lienzo y lo guardase en su estudio esperando mejores tiempos, nos lleva a pensar en otro pintor español que, años más tarde, hizo algo parecido con un cuadro que no comprendió nadie en su momento: Picasso y *Las señoritas de Aviñón*...

El caso es que Rosales, ante esta situación de incomprensión hacia la que él consideraba su mejor obra, quiso defenderla en un alegato dirigido a uno de aquellos críticos y que transcribo íntegro:

“Mi estimado amigo: cuando V. me decía una tarde en mi estudio y a propósito de mi cuadro de Lucrecia que debería exponerla y huir como quien da fuego a una mina, no podía figurarme que hablara V. con tal espíritu profético, porque en efecto expuse el cuadro y estalló la mina; tristemente impresionado con el juicio que de mi obra han formado la mayor parte de los críticos y por consiguiente la mayor parte del público guiado por aquéllos, me resuelvo a exponer a V. estas cortas reflexiones no como artista interesado, sino para que V. medite sobre ellas y las pase y aquilate con su buen criterio y establezca V. las cosas a su justo y verdadero terreno.

Al decir de la mayoría, mi cuadro es un cuadro no concluido y por tanto una obra defectuosa y digna de censura; convengo en parte en ello, pero no en todo, el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho; si le falta por hacer un pie, una mano, un trozo de paños, el cuadro no es menos cuadro por eso y voy a demostrarlo.

¿Es el deber de un crítico pararse en la superficie de una obra, ver lo que aparenta, o debe penetrar dentro de ella y rebuscar con sabio discernimiento aquellas cualidades que no pueden ser apreciadas por la mayoría de las gentes, en general poco versadas en esta clase de juicios?

Creo que la contestación no es dudosa; pues bien, por encima de los estilos, aparte de las maneras de hacer, aparte de los gustos, de la moda y de las convenciones establecidas, hay algo que es el pensamiento del artista; la crítica debe penetrar en una obra y examinar si su autor se ha propuesto algo de ella y si lo ha conseguido, si hay un pensamiento en ella y si éste se trasluce en su obra, siquiera sea vagamente.

La mayor parte de los que han dicho que mi cuadro no estaba concluido, que era un boceto, que hacía alarde de desenvoltura, etc., etc., no han dicho nada, absolutamente nada. Tanto valdrá acusar a Rafael de poco colorista o a Rubens de incorrecto en el dibujo.

Una obra del carácter de la presentada por mí no es un cuadro de gabinete, que ha de ser primorosamente ejecutado para que seduzca a la vista, es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica que debe ante todo hablar al alma y no al sentido; pues bien ¿alguno de los

⁵⁷³ En Juan Chacón, *Op. Cit.*, 1924, pág. 163.

críticos la ha censurado en este terreno? Entiendo que no y de aquí que los que han repetido en todos los tonos que mi cuadro era un boceto...

Pero hay otra cosa, otra cualidad, otra condición en las obras que no todos la han dado y ésta es la impresión de la escena...examinarla bajo el punto de vista del pensamiento del artista; mi cuadro es un cuadro de impresión, la escena es eminentemente dramática, mi mayor anhelo era que el cuadro hiciera estremecer (diera) desde el primer momento la emoción de lo terrible; yo quería que en mi obra palpitase el drama hasta en el último rincón del cuadro, de ahí la vehemencia en el hacer, la ejecución desaliñada y brutal; yo creo que con una ejecución primorosa el cuadro no sería lo que debía ser, éste es mi parecer, éste mi modo de pensar ¿me habré equivocado? Ésta es la cuestión que someto a su sabia e imparcial crítica; colocados en este terreno abandono mi obra a la consideración y al juicio público.

Lucrecia cae moribunda en los brazos de su padre y de su imbecil esposo; Bruto transformado jura a los dioses venganza, tal vez exterminio de los Tarquinos asesinos de su familia, ni siquiera fija su mirada en la víctima, otros pensamientos bullen en su cabeza. La escena de desolación que a sus ojos se presenta no es para él más que un momento oportuno, un momento esperado con ansia, durante toda su vida, y quizá encontrado con secreto regocijo, como oportunismo para la realización de sus planes; es un hombre político y los políticos no tienen corazón. Si todo el interés del cuadro está buscado y preparado sobre la cabeza de Lucrecia es porque nadie puede superar en el dolor al dolor de un padre ante la deshonra y la pérdida de una hija; si los personajes hacen desaliñados, es porque está tratada la escena en completo realismo y no en estatuaría, en una absurda y convencional [manera] para un momento de esta naturaleza.

Si en él no hay algo grande, algo que detiene, algo que no se parece a lo que se ha hecho, convendré en que mi obra es muy digna de vituperio.

Los que condenan mi modo de hacer como desaliñado o poco concluido faltan a la imparcialidad, porque en las artes todas las manifestaciones son buenas con tal que el resultado las sancione, con tal que de ellas salga algo grande, algo que hable al alma. Además ¿han reflexionado en el efecto que hubiera producido en pleno siglo de Rafael la aparición de Rubens, de Rembrandt, de Velázquez? Se les hubiera condenado entonces en justicia; fuera comparaciones, los que no consideran en las artes más que un solo camino no están en el caso de ser guías de la pública opinión.”⁵⁷⁴

Veamos, seguidamente, lo que se puede concluir de este texto.

Interpretación de su alegato

Ante todo, hay que decir que Rosales siempre fue fiel a sí mismo. Cuando tomaba una decisión sobre un tema a pintar y a hacerlo de una determinada manera, no se apartaba de ello, a pesar de lo que otros pudieran opinar. Lo hemos leído en sus cartas, tanto con el *Testamento* como con la *Lucrecia*. Y ahora lo leemos en este alegato que, con tanta seguridad, expresa sus intenciones. Es esa postura individualista que hace prevalecer su

⁵⁷⁴ Este alegato fue dado a conocer por Xavier de Salas en el texto que escribió para el catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, por él organizada siendo director de la pinacoteca, con motivo del centenario del pintor: *Exposición de la obra de Eduardo Rosales, 1836-1873*, 1973, pág. 47.

voluntad, “el pensamiento” como él lo llama, para pintar como quiere, la que le identifica con cierta actitud moderna.

Ya nos explicó él mismo, a través de sus cartas, por qué eligió un tema de la historia antigua. Ahora nos explica cómo quiere tratarlo: “la escena es eminentemente dramática, mi mayor anhelo es que el cuadro hiciera estremecer”. Para ello elige una escena en que se conjugan la muerte y el juramento, a manos de dos personajes a los que quiere dotar de toda la expresividad posible para ambas situaciones. A tal fin, es necesario conocerlos y saber las motivaciones que les han llevado a ese extremo, por lo que la simple narración de los hechos, tal y como nos la da Tito Livio, no es suficiente; es posible que Rosales leyera el poema de Shakespeare *La violación de Lucrecia*, donde se describe el proceso mental de los personajes⁵⁷⁵, dada la cantidad de matices que él mismo nos proporciona en su alegato:

“Lucrecia cae moribunda en los brazos de su padre y de su imbécil esposo⁵⁷⁶; Bruto transformado jura a los dioses venganza, tal vez exterminio de los Tarquinos asesinos de su familia, ni siquiera fija su mirada en la víctima, otros pensamientos bullen en su cabeza. La escena de desolación que a sus ojos se presenta no es para él más que un momento oportuno, un momento esperado con ansia, durante toda su vida, y quizá encontrado con secreto regocijo, como oportunismo para la realización de sus planes; es un hombre político y los políticos no tienen corazón. Si todo el interés del cuadro está buscado y preparado sobre la cabeza de Lucrecia es porque nadie puede superar en el dolor al dolor de un padre ante la deshonra y la pérdida de una hija...”

⁵⁷⁵ Rosales debió leer a Shakespeare porque tiene dos obras significativas inspiradas en Hamlet, una, la escena en que Hamlet recrimina a Ofelia, ya comentada, y la otra (esbozo en óleo, Museo del Prado) de Ofelia muerta en el río, y otra Ofelia de cuerpo entero (óleo, Museo de Bellas Artes de Álava), aparte de varios dibujos; también hay de Otelo y Desdémona (págs. 718 y 754-760 del catálogo razonado). Recordemos, simplemente, que el autor inglés había sido fuente de inspiración para pintores como Delacroix (tiene dibujos de Hamlet, Ofelia, Otelo, Desdémona...) y lo seguía siendo para los de la generación de Rosales (en España había sido traducido por Leandro Fernández Moratín). Y no digamos en Gran Bretaña, donde, desde principios de siglo se llevaban a cabo representaciones literarias o “tableaux vivants” inspirados en el dramaturgo inglés (Julia Domènech, *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*, 2010).

⁵⁷⁶ El llamar imbécil a Colatino, el marido de Lucrecia, se explicaría, precisamente, a partir del poema de Shakespeare. Colatino, la víspera, presume ante Tarquino de las virtudes y belleza de su esposa: “Porque él mismo había descubierto la noche anterior, bajo la tienda de Tarquino, el tesoro de su feliz estado”... “¿por qué Colatino ha descubierto la rica joya que debió sustraer a los oídos de los raptos, como su más querido bien?”... “quizá el elogio de la soberana gracia de Lucrecia fue lo que sugestionó a este arrogante vástago de un rey”, dice el poema.

Para conseguir su propósito recurre a un tratamiento realista de los personajes: “... Si los personajes hacen desaliñados, es porque está tratada la escena en completo realismo y no en estatuaría, una absurda y convencional [manera] para un momento de esta naturaleza.” No le sirve, por tanto, el estilo frío y bien terminado que implicaría el clasicismo, para un asunto de estas características, sino todo lo contrario, necesita realismo... verdad. Es más, la forma en cómo está pintado el cuadro, su no acabado, contribuye precisamente a este mismo propósito: “yo quería que en mi obra palpitase el drama hasta en el último rincón del cuadro, de ahí la vehemencia en el hacer, la ejecución desaliñada y brutal”. Ante los que criticaron esta manera de hacer, simplemente decía: “Al decir de la mayoría, mi cuadro es un cuadro no concluido y por tanto una obra defectuosa y digna de censura; convengo en parte en ello, pero no en todo, el cuadro no está terminado, pero el cuadro está hecho”. Esta última frase habla por sí sola, es de una rotundidad aplastante que nos lleva de nuevo a esa actitud moderna que ya manifestaban muchos pintores (ya lo decía Baudelaire, recordemos) y que seguirán manifestando: significa que yo/pintor decido sobre mi obra.⁵⁷⁷

Rosales no quiere quedarse en la superficie de las cosas, quiere llegar al fondo, por eso todo está al servicio de esta idea: “Una obra del carácter de la presentada por mí no es un cuadro de gabinete, que ha de ser primorosamente ejecutado para que seduzca a la vista, es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica [‘varonil’ tachado] que debe ante todo hablar al alma y no al sentido.” Aquí está la razón de por qué no se dedicó a hacer cuadritos de escenas galantes e insustanciales, como Fortuny y sus amigos, “primorosamente pintadas”; le importaba el tema, pero un tema tratado con hondura para hacer sentir al espectador. A aquéllos que tacharon el cuadro de “gran boceto”, consecuencia de su “exagerada franqueza” y “excesivo apasionamiento”, termina diciéndoles:

“Los que condenan mi modo de hacer como desaliñado o poco concluido faltan a la imparcialidad, porque en las artes todas las manifestaciones son buenas con tal de que el resultado las sancione, con tal de que de ellas salga algo grande, algo que hable al alma. Además ¿han reflexionado en el efecto que hubiera producido en pleno siglo de Rafael la aparición de Rubens, de Rembrandt, de Velázquez? Se les hubiera condenado entonces en justicia; fuera

⁵⁷⁷ “Mis telas, estén o no acabadas, son las páginas de mi diario, y como tales, son válidas”, decía también Picasso (en José Díaz Pardo, en *Op. Cit.*, 2005, pág. 170). Esta cita está tomada del libro sobre Picasso de Françoise Gillot, *Vida con Picasso*, 2010, pág. 193.

comparaciones, los que no consideran en las artes más que un solo camino no están en el caso de ser guías de la pública opinión.”

El hecho de compararse con Rubens, Rembrandt y Velázquez, en relación a Rafael, pintores que vivieron después del florentino y que aportaron una forma de pintar más agitada o, si se quiere, menos acabada que aquél, significa que es consciente de que él también ha evolucionado en ese sentido en comparación con la pintura académica de su tiempo, y que los críticos no estaban siendo justos con él ni comprendiendo su estilo. Lo que les ocurría a los críticos es que, viendo lo que había cambiado Rosales desde el *Testamento de Isabel la Católica*, estaban temerosos de que los jóvenes le imitaran - cosa que ya estaba ocurriendo- y abandonaran el recto camino de la pintura académica.

La Muerte de Lucrecia es un cuadro de historia que enlaza con toda una tradición clásica y académica en su iconografía, como hemos visto, pero no en el tratamiento del tema ni en su factura. Un asunto antiguo exigía idealización pero no realismo, según las normas. Y en cuanto a la factura, la estética del no acabado, tal y como la aplica Rosales, estaba admitida para los bosquejos y dibujos, y para el género menor de pequeño formato, pero nunca para un cuadro grande de orden histórico. De esta manera se estaba aproximando a aquellos pintores más modernos italianos, como podían ser los *Macchiaioli* (en el tipo de trazo oscuro, por ejemplo) pero a la vez, a los *veristi* dada su querencia por el realismo, y a los románticos por su implicación apasionada en el tema, porque todos ellos convivían en la Roma de su tiempo, tal y como se ha explicado. En definitiva, Rosales introdujo algo vivo y palpitante en aquel género caduco, la pintura de historia, del que había sido proclamado su mayor representante. Sencillamente le dio la vuelta. Y esto fue lo que más desconcertó.

Dimensión política del tema

Ya hemos visto cómo el tema de la muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto hace alusión al fin de la Monarquía y al inicio de la República en la antigua Roma, encarnado, principalmente, en el personaje de Bruto que es quien consume el acto. Y cómo la historia continúa con sus hijos, a los cuales mata, ya que intentaron reponer la

Monarquía. Así, la figura de Lucio Junio Bruto se convierte, a lo largo del tiempo, en una especie de personificación de la República que se rescata en tiempos convulsos, como fueron, por ejemplo, los de la Revolución Francesa, por pintores como David.

De aquel momento, la referencia más directa que teníamos era el cuadro de José de Madrazo *Muerte de Lucrecia y juramento de Bruto*. Dada la cercanía del pintor español con su maestro francés, se creyó que el cuadro aludía al republicanismo de aquél, pero Valentín Carderera en su biografía sobre Madrazo aclaró que no, contando lo siguiente: cuando los emperadores de Austria le preguntaron a Madrazo sobre las posibles huellas de las ideas republicanas de David en el cuadro, el pintor español contestó: “Señor, mi maestro no enseñaba a sus discípulos más que la pintura”.⁵⁷⁸

En tiempos de Rosales, el tema fue rescatado por un pintor italiano, Coggetti, en 1865, el cual sí que lo pinta con intención política como se ha contado (ver pág. 295). En el caso de Rosales, no existe testimonio escrito de que él pintara su cuadro con intenciones políticas. Era un hombre de talante liberal y se interesaba por los acontecimientos políticos de su país aunque no en exceso. Así lo describe su mejor amigo, Vicente Palmaroli: “Jamás se ocupó de la política, pero sus ideas eran verdaderamente liberales”.⁵⁷⁹ Sin embargo, hay algunos detalles a tener en cuenta. El asunto del cuadro se le ocurrió en 1865 (ya debía conocer el de Coggetti) y lo llevó a cabo en los años siguientes, justo cuando declinaba el gobierno de Isabel II y estalló la Revolución de 1868 que acabó con la Monarquía en España. Durante la Exposición Nacional de 1871, un par de críticos hicieron alusión al tema pero de manera soterrada, como fue José María Domènech, que dice: “...Por lo demás nos trae a las mientes la muerte de una Monarquía y el nacimiento de una República.”⁵⁸⁰ Y José María Tubino, el conocido progresista: “...Bruto, ministro de la cólera más justa, la Monarquía destrozada, la República triunfante... motivos son que atribuyen al suceso y a su simulacro grandísima importancia.”⁵⁸¹ Rosales murió el 13 septiembre de 1873, la República se había

⁵⁷⁸ En Valentín Carderera, “Galería de Ingenios Contemporáneos: don José de Madrazo”, *El Artista*, n. XXVI, 1835, pág. 307.

⁵⁷⁹ Vicente Palmaroli, *Op. Cit.*, 25 de junio de 1894.

⁵⁸⁰ José María Domènech, *Op. Cit.*, 7 de noviembre de 1871.

⁵⁸¹ José María Tubino, *Op. Cit.*, 1871.

proclamado el 11 de febrero y duró hasta el 29 de diciembre de 1874. En los periódicos que dan la noticia de su muerte así como en las semblanzas que vinieron después, no he encontrado alusiones a su posible republicanismo. Otra cuestión es la interpretación que se haya dado al cuadro por parte de las generaciones posteriores y cómo hayan utilizado su imagen, tema que trataremos en el capítulo del siglo XX.

Veamos, seguidamente, las consecuencias de *La Muerte de Lucrecia*, con respecto a las particulares características formales del cuadro, en los pintores valencianos más jóvenes, así como la influencia de Rosales en lo que fue un renacer de los temas romanos durante aquellos años.

Repercusión en Valencia de la Exposición Nacional de 1871

En la Exposición Nacional de 1871 habían participado varios pintores valencianos, cuyos nombres y cuadros han salido en estas páginas, por ser seguidores de Rosales: Francisco Domingo y su *Santa Clara*, Emilio Sala y su *Príncipe de Viana*, Muñoz Degrain con *La oración* o *Coro de monjas*, y Pinazo con dos cuadros costumbristas, así como Martínez Cubells. La presencia de todos ellos supuso la presentación de la escuela valenciana que, entre 1873 y 1885, fue la más avanzada del país. De la fortuna de estos artistas en la muestra de Madrid dio cuenta el diario *Las Provincias*⁵⁸².

Así, por ejemplo, Peregrín García Cadena empieza diciendo que la escuela valenciana ha contribuido honrosamente al renacimiento del arte español, y más aún, es la que mejor ha representado a la antigua escuela española por su estilo castizo. Pone como ejemplo el cuadro de Francisco Domingo, *Santa Clara*, además premiado:

“En efecto, por el vigor y la solidez del colorido, por la grandiosidad del estilo, por su manera noble y castiza, por su perfecta y tranquila entonación..., y en el que quizá con más evidencia se descubren cualidades de raza y filiaciones muy íntimas con las antiguas escuelas españolas... La

⁵⁸² He tomado las referencias de este periódico valenciano, del texto de Francisco Javier Pérez Rojas: “Ignacio Pinazo en Italia”, en el catálogo de la exposición, por él comisariada, *Ignacio Pinazo en Italia*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, septiembre-noviembre 2008. Después busqué los ejemplares de *Las Provincias* en la Biblioteca Municipal de Valencia.

Santa Clara del Sr. Domingo..., está más cerca del naturalismo admirable de Velázquez, que del vaporoso idealismo de Murillo.”⁵⁸³

El segundo lugar se lo concede al joven pintor Emilio Sala, autor de *Príncipe de Viana*, del que dice ha copiado a Rosales: “Además se descubre en el cuadro un deliberado propósito, no ya de imitar, sino hasta de copiar ciegamente la manera del Sr. Rosales.”

Luis Alfonso escribió sobre la participación de los pintores valencianos en esta muestra, en febrero y marzo de 1872. Al igual que a Peregrín García, la *Santa Clara* de Francisco Domingo le parece inspirada por Velázquez, mientras que *El último día de Sagunto*, también de Domingo, le recuerda a Rubens.⁵⁸⁴

Algunos de estos pintores acudieron a la Exposición de Barcelona de 1872⁵⁸⁵. En esta ocasión, la crítica acusó a los pintores valencianos de ser más coloristas que dibujantes y que mostraban una marcada tendencia al abocetamiento y al uso de la mancha. Estas cualidades eran las propias de la *Muerte de Lucrecia*, tan criticadas, cuadro que todos ellos admiraban:

“Sus composiciones están sólo abocetadas, extremando este sistema hasta el punto de señalar a veces con una mancha de color dos o tres distintos planos. El dibujo está perdido, casi siempre, más aún en los casos en que se notan desproporciones en las figuras o no se explica cómo pueden sostenerse otras, o no se adivina si quiera la forma general de ciertos cuerpos, el conjunto es seductor y revela las extraordinarias dotes pictóricas de los autores.”⁵⁸⁶

Pocos años después, con motivo de la participación de los pintores valencianos en la Exposición Nacional de 1875, se volvió a hablar de Rosales. Así lo escribía Nicasio Serret Comín:

“No es el orgullo del suelo que me vio nacer el que guía mi pluma en este momento, al consignar que los pintores valencianos, mejor que ningunos otros, están dando con sus notables obras pruebas tangibles de que procuran ahondar la línea divisoria trazada por Rosales entre el decaimiento artístico que siguió a Goya y nuestros días; pues Navarrete, Sala, Gomar, Francés,

⁵⁸³ Peregrín García Cadena, “Los artistas valencianos en la Exposición de Bellas Artes”, *Las Provincias*, 17 de diciembre de 1871.

⁵⁸⁴ Luis Alfonso, “Los pintores valencianos en la Exposición de 1871”, *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 de febrero, 29 de febrero y 15 de marzo de 1872.

⁵⁸⁵ *Exposición de objetos de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona, septiembre-octubre de 1872.*

⁵⁸⁶ Anónimo, *Las Provincias*, 6 de octubre de 1872.

Benlliure..., habiendo sentado sus reales en esta pequeña Roma, trabajan con entusiasmo para asegurar el nuevo renacimiento iniciado por el autor de *La locura de Hamlet* en el colosal cuadro de *El Testamento de Isabel la Católica*.”⁵⁸⁷

Parecía indudable que el camino trazado por Rosales, aquel que tanto temían los académicos, lo estaban siguiendo los pintores valencianos más jóvenes que él. Precisamente, en Valencia, se hizo un homenaje a Rosales (junto a Fortuny), en el que participaron estos jóvenes artistas, como veremos más adelante.

Los temas romanos después de Rosales

Rosales puso de moda los temas romanos y así, el último tercio de siglo dio numerosos cuadros con asuntos de este tipo, muchos de ellos presentes en las Exposiciones Nacionales, realizados por pintores que vivían en Roma (recordemos que el hecho de que la Academia de España se fundara en 1873 mejoró las condiciones de vida de los artistas allí destinados y el número de pensionados aumentó). Ya hemos comentado que junto a *La muerte de Lucrecia* de Rosales, en la Exposición Nacional de 1871, también fue premiada la obra de Manuel Domínguez (gran admirador de Rosales) *La muerte de Séneca*, así mismo un tema de *exemplum virtutis* que contaba, por añadidura, con un personaje español, el filósofo cordobés Séneca que se suicidó cuando supo que Nerón le había condenado a muerte. Lo mismo que en Rosales, es el tratamiento realista lo que prima en este cuadro, más que el de dar ejemplo moral (aunque las actitudes de los personajes lo siguen demostrando). A ambas obras les une la utilización de una gama fría de colores, muy *ad hoc* con este tipo de temas, igual que la usaba David a principios de siglo⁵⁸⁸. Sin embargo, a pesar de la gama fría de colores presente en las dos obras, hay más frialdad en los personajes del cuadro de Domínguez que en los de Rosales, puesto que a éste lo que más le importaba era representar un drama, como hemos visto.

⁵⁸⁷ Nicasio Serret Comín, “Los pintores valencianos en Madrid, *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 15 de febrero de 1875.

⁵⁸⁸ Robert Rosenblum lo describe así: “En estos cuadros el color se volvió austero, ‘romano’, metálico, con una cualidad astringente que subraya la expresión de una energía moral en lugar de una relajación sensual”, en Mario Praz, *Op. Cit.* 1992, pág. 141.



Manuel Domínguez, *La muerte de Séneca*, 1871, 270x450 cm, Museo del Prado



Casto Plasencia, *Orígenes de la República romana*, 1877, 428x690 cm, Museo del Prado



Arturo Montero, *Nerón ante el cadáver de su madre Agripina*, 1887, 331x500 cm, M. del Prado

Unos años después encontramos *Orígenes de la República romana* de Casto Plasencia de 1877, que es la continuación de la historia de Lucrecia, cuando Bruto enseña al pueblo de Roma el cadáver de Lucrecia (como el cuadro de Coghetti, ya comentado). Aquí la similitud de las figuras de Lucrecia y Bruto con las de Rosales (venerado por muchos de los pintores de la generación posterior), así como el tono frío y metálico de la paleta, es evidente. Algo más tardías son *Spoliarium* de Juan José Novicio de 1884, y la *Muerte de Mesalina* de Juan Martínez Abades de 1884. El año 1887 dio unas cuantas obras de temática romana: *Gladiadores ofreciendo las armas a Hércules* de Andrés Parladé, la *Muerte de Lucano* de José Garnelo, *La invasión de los bárbaros* de Ulpiano Checa, *Victuribus Gloria. Naumaquia en tiempos de Augusto* de Ricardo Villodas de 1887 (en 1876 presentó *La muerte de César*) y *Nerón ante el cadáver de su madre Agripina* de Arturo Montero, que por su factura inacabada es la más próxima a Rosales y, además, se trata de un cuadro que representa la contemplación de un cadáver femenino. *La muerte de Sertorio* de Vicente Cutanda es de 1890.

Pero estos cuadros, aunque de temática romana, no tratan ya asuntos de *exemplum virtutis*, ni sus pintores estaban interesados en semejantes cuestiones. Era más bien, un realismo llevado a su extremo que, en aquéllos con muchas figuras, hacía más difícil el reto de pintar y que, como dice Carlos Reyero, incluso se elegían los asuntos más truculentos donde la morbosidad estaba servida⁵⁸⁹ (igual que el cuadro de Casado del Alisal, *La campana de Huesca* de 1880 que, aún no siendo un tema romano sino medieval, la intención es la misma). De forma que, el hecho de vivir en Roma influyó sobremanera a la hora de elegir estos asuntos, y en el caso de algunos, además, su admiración por Rosales, como Domínguez y Plasencia. Rosales, incluso, consideró otros temas romanos, como lo muestran unos dibujos de 1865, que podrían tratarse de la *Entrevista de Séneca con Nerón*, tal y como los titula el catálogo razonado de sus dibujos.⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Carlos Reyero, “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, *Op. Cit.*, 1993, pág. 41.

⁵⁹⁰ José Luis Díez (coord.), *Op. Cit.*, 2007, pág. 660.

B. LOS ÚLTIMOS AÑOS DE ROSALES

Desde que Rosales presentó *La muerte de Lucrecia* en la Exposición Nacional de 1871 hasta su muerte en septiembre de 1873, sólo pasaron dos años. Ya no pintó ningún cuadro de historia, hizo algunos retratos más y dejó a medio terminar el último encargo que recibió, el de los *Evangelistas*. En Murcia, lugar donde pasó un par de temporadas, realizó una serie de lienzos sin tema significativo, pues representan paisanos del lugar. Siempre le había importado el asunto de sus cuadros, y en toda ocasión lo meditó mucho, lo hemos comprobado a lo largo de estas páginas, pero en este momento final de su vida, el tema dejó de interesarle. Quizá sabía que ya no le daría tiempo a llevar a cabo una obra de proporciones grandes para una Exposición Nacional, o quizá descubrió que la pintura de historia ya no tenía sentido. En cualquier caso, decidió concentrarse en aspectos puramente plásticos, ante los cuales el tema se volvía cada vez más intrascendente.

Los cuadros pintados en Murcia: un acercamiento al sintetismo

El 8 de enero de 1872 murió su hija Eloísa, y Rosales y su esposa se fueron a Murcia por recomendación de su amigo el pintor murciano Domingo Valdivieso (para el que había posado como Cristo en el cuadro del *Descendimiento*). Parece que a Rosales la región le gustó (no tanto la ciudad de Murcia), y los lugareños le llamaban la atención: “la campiña es preciosa, la gente del campo magnífica, espero sacar partido de mi estancia en ésta”.⁵⁹¹ Marcharon al Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta pues a Rosales le sentaba muy bien estar en el campo, además, le apetecía hacer paisajes, como le cuenta a Gabriel Maureta por carta el 25 de febrero de 1872: “La permanencia en la Fuensanta ha de serme muy útil; podré llenar una necesidad desde hace mucho sentida: la de estudiar al aire libre, pintar el país (el paisaje), lo que espero que ha de reponerme mucho beneficio”.⁵⁹² Como vemos, en esta etapa final de su vida, la necesidad de hacer

⁵⁹¹ Carta a Fernando Martínez de Pedrosa del 19 de enero de 1872, en Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 155.

⁵⁹² En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 158.

paisajes era una realidad, quizá en consonancia con la tendencia del *plenairismo*,⁵⁹³ y así le escribía a su discípulo Juan Comba: “ Haga usted estudios del natural, y muy a conciencia hechos, que el poco más o menos nunca ha hecho los buenos artistas.”⁵⁹⁴



Rosales, *Paisaje*, 19x37 cm, colección particular



Rosales, *La venta de novillos*, 1872, 38x69 cm, colección particular

⁵⁹³ Al principio del catálogo de la exposición *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh* (Museo Thyssen, febrero-mayo 2013), Guillermo Solana resume así la pintura al aire libre: “A lo largo de todo el siglo XIX, la evolución de la pintura de paisaje estuvo dominada por la llamada a salir del estudio para ir en busca de la naturaleza. La práctica del aire libre fue impulsada por diversas motivaciones, desde la exigencia de observar los fenómenos naturales con precisión científica hasta la necesidad de vivir en medio de la naturaleza, buscando una comunión espiritual con ella. El aire libre, en todos los casos, fue revolucionario como un modo de hacer pintura *en vivo*, poniendo en primer término el proceso creativo.” En España, fueron Carlos de Haes y Martí Alsina los introductores de esta práctica, ya en la década de 1850, pues conocían la obra de los pintores de Barbizon, pioneros del estilo; siendo Carlos de Haes, a través de su cátedra de paisaje en la Escuela de San Fernando, quien popularizó la práctica de la pintura del natural (Juan Ángel López-Manzanares, “Al aire libre”, pág. 31).

⁵⁹⁴ En Juan Comba, “Eduardo Rosales”, *Alrededor del Mundo*, 12 de junio de 1902.



Rosales, *Naranjero de Algezares*, 1872, 37x34 cm, colección particular



Rosales, *Burro*, 1872, 19x25 cm, colección particular



Rosales, *Dos burros*, 1872, 29x49 cm, colección particular



Rosales, *Tipo murciano*, 1872, 22x17 cm, colección particular

De los primeros meses de 1872 nos quedan algunos cuadros pequeños, así como estudios y paisajes, de los que destacamos: *El naranjero de Algezares*, *Venta de novillos*, y *Tipo murciano*. En el caso de la *Venta de novillos* es un cuadro del que podemos decir lo mismo que en *La presentación de Juan de Austria*: la monumentalidad de sus figuras nos hace pensar que se trata de un lienzo grande, cuando no lo es. Además las figuras se reparten en dos grupos, como también aparecen en *Doña Blanca de Navarra en el Capítal del Buch*, que, al igual que la *Venta de novillos* tiene un formato apaisado. De estos cuadros hemos hablado en el capítulo de Italia en relación con los *Macchiaioli* (ver pág. 276), por su semejanza en cuanto a algunas cuestiones formales: el delineado negro, el contraste de los personajes contra un muro blanco, y en el caso del *Tipo murciano*, una acusada perspectiva de un suelo muy inclinado. Son recursos pictóricos que en España todavía no se practicaban y que, sin embargo, Rosales había tenido ocasión de ver en la obra de pintores italianos (y también franceses). Destaca, así mismo, la similitud en cuanto a algunos temas de los *Macchiaioli*: aspectos de la vida rural tomados como pretexto para una exploración de las posibilidades artísticas del uso de la luz y la pincelada.

El caso del delineado en negro para las figuras es particularmente interesante. Rosales ya usó este recurso pictórico en *La muerte de Lucrecia*, lo que llamó la atención de los críticos, como Manuel Cañete, pues consideraban que no era una forma de pintar muy

académica (ver pág. 334). Tampoco algunos pintores lo aprobaban; así, en el libro que recoge sus recuerdos de Roma, el pintor Luis Llanos y Keats (1843-1894) transcribe una conversación entre varios artistas, unos partidarios de Rosales y otros no, que hace alusión a este particular:

“- Pero sed francos: ¿es eso pintar? ¿es el público ciego para que se necesite perfilar las figuras con una raya negra de dos dedos de gorda?

- Pero el ciego es él...

- Pues que no pinte.”

[...] ⁵⁹⁵

Sin embargo, la cuestión era un hecho en el contexto italiano, como acabamos de ver, y lo era en el francés. Paul Cézanne (1839-1906), por ejemplo, ya estaba usando el perfilado en negro en estos mismos años (antes lo había hecho Manet). Y esta característica formal fue acentuándose en los cuadros de Cézanne, cuya pintura se fue volviendo cada vez más sintética. En otros pintores más tardíos, como Paul Gauguin (1848-1903), el perfilar en negro sus figuras iba ya unido a una pintura de colores planos, tendencia que fue denominada *cloisonisme* por el crítico Edouard Dujardin a partir de una exposición en el Salón de los Independientes en 1888⁵⁹⁶. Esta tendencia, también llamada sintetismo, habría surgido de los intercambios de influencias pictóricas entre Gauguin con otros pintores más jóvenes, como Émile Bernard, durante el verano de 1888 en Pont-Aven.⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ En Luis Llanos y Keats, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*, 1892, pág. 44.

⁵⁹⁶ Edouard Dujardin, “Le Cloisonisme”, *Révue Indépendante*, Paris, mars de 1888.

⁵⁹⁷ M^a Dolores Jiménez-Blanco, “Sobre Gauguin y el Sintetismo en el arte español”, en VV.AA., *Gauguin y los orígenes del simbolismo*, septiembre-enero 2005, pág. 87.



Cézanne, *Paul Alexis leyendo un manuscrito a Zola*, 1870, 130x160 cm, Museo de Bellas Artes de Sao Paulo

Pues bien, Rosales también perfilaba sus figuras y pintaba las masas con una técnica cercana al sintetismo, en la que se aprecia la mancha y la pincelada, es decir, de una manera muy parecida a como lo venía haciendo Manet y lo hacía Cézanne (ya lo había hecho Fattori), y lo hará Gauguin.

Por otra parte, “el eco del sintetismo, en España, habría entrado dentro de lo que entendemos por post-impresionismo, y en él estaría la influencia de Gauguin, los *Nabis* y también de Van Gogh; y habría llegado a España en los años 1910-20”⁵⁹⁸, en pintores como Zuloaga. Como estamos viendo a lo largo de estas páginas, el delineado en negro fue un recurso pictórico muy utilizado por los pintores considerados modernos, y que Rosales ya usó, como también lo hizo El Greco, pintor por el que Zuloaga, precisamente, sentía una especial predilección, siendo recuperado su magisterio en estos años finiseculares⁵⁹⁹. De manera que, Rosales se posicionaría como un precursor en el

⁵⁹⁸ M^a Dolores Jiménez-Blanco, “Sobre Gauguin y el Sintetismo en el arte español”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2005, págs. 87 y siguientes. Según la autora, a través del orfebre y escultor Francisco Durrio (1868-1840), amigo de Gauguin, Picasso descubrió el sintetismo, causándole gran impresión, en aquella muestra de Gauguin en 1906. Los cuadros de esta exposición, pertenecientes a Durrio, habían estado en su estudio parisino, desde 1895, donde no sólo Picasso los había contemplado, también Zuloaga e Iturrino. Dejando a un lado a Picasso, cuyas obras herederas del sintetismo de Gauguin, como *La bebedora de absenta*, fueron pintadas en París en 1901, sería Zuloaga uno de los primeros en introducirlo en España a paritr del nuevo siglo.

⁵⁹⁹ A este respecto ver el catálogo de la exposición: VV.AA., *El Greco y la pintura moderna*, 2014.

uso de estos recursos estilísticos, pues, como afirmó Xavier de Salas, “con sus obras finales, Rosales anuncia movimientos posteriores al impresionismo”⁶⁰⁰.



Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Dónde vamos?*, 1891, 29x60 cm, colección privada

En definitiva, dado lo rápido que evolucionaba la pintura de Rosales, y a la vista de estos cuadros murcianos, es posible que el pintor madrileño hubiera llegado a soluciones formales tan avanzadas como sus contemporáneos franceses en años posteriores, de no haber muerto tan joven, pues todos estos pintores pertenecen a la misma generación (Manet nació en 1832, Rosales en 1836 y Cézanne en 1839), a los que podríamos añadir Gauguin (nacido en 1848). Pero Rosales vivía en Madrid donde el sistema oficial seguía imponiendo sus normas en las décadas de 1870 y 1880, y de momento, no había sitio para salones independientes como en París, donde una pintura formalmente más avanzada marcaba el distanciamiento con el academicismo.

¿Y qué decir del tema? Rosales siempre le había dado importancia a los asuntos de sus cuadros, no sólo los grandes destinados a una Exposición Nacional, también los pequeños como *Doña Blanca de Navarra*, o *La presentación de Juan de Austria*, tal y como hemos leído en sus cartas. Y con estos cuadros murcianos nos presenta escenas de la vida cotidiana, donde ya no hay narración de un hecho, hasta los hay de burros... Es como si se hubiera liberado de la tiranía del sistema artístico, con sus Exposiciones Nacionales, sus críticos, sus recurrentes temas moralizantes, sus reglas académicas, etc., todo aquello que lo mantenía supeditado a trabajar en su estudio, rodeado de objetos de *attrezzo* que copiar para dar verosimilitud histórica al cuadro. Pero ahora podía salir al

⁶⁰⁰ Xavier de Salas, “Sobre algunas de Rosales no expuestas en el Prado”, *Goya*, 1973.

exterior y “pintar del natural”, concentrarse en aspectos puramente visuales; representar, incluso, tipos populares, del campo, como si aquel pueblo murciano se hubiera convertido en su Pont Aven particular, en el sentido de pequeño paraíso remoto y primitivo a lo Gauguin, donde encontrar la paz, y pintar, por fin, como uno quiere al ver la muerte cercana...

El final de su vida en Madrid

Sin embargo, aquel retiro no duró mucho. Rosales volvió de Murcia a Madrid en la primavera de 1872. Lo que le quedaba de vida transcurrió de la siguiente manera. Pintó los últimos retratos, como el del político Antonio de Ríos Rosas (1812-1873), el del también político Manuel Cortina (1802-1879), el del III duque de Bailén y I marqués de Portugalete (1820-1882), o el suyo propio ⁶⁰¹.

El 20 de octubre de ese año fue invitado, por parte de la Comisión Española, a participar en la Exposición Universal de Viena de 1872, con *La muerte de Lucrecia* y algún lienzo más de su consideración, pero no lo hizo⁶⁰².

El 25 de octubre nació su segunda hija, Carlota. La familia se trasladó de nuevo a Murcia, pues al pintor le sentaba bien aquel clima. Rosales había recibido el encargo de pintar los cuatro evangelistas para las pechinas de la cúpula de la recién restaurada iglesia de Santo Tomás de Madrid que se había incendiado (hoy iglesia de Santa Cruz en la calle Atocha) y decidió llevarlo a cabo en Murcia. Estas figuras, de tamaño una vez y media mayor del natural, aspiran a tener la apariencia colosal de la obra de Miguel

⁶⁰¹ *La Época* da cuenta de ello el 17 de agosto de 1872: “El reputado artista Eduardo Rosales ha terminado un retrato del Sr. D. Antonio de Ríos Rosas con destino a la galería del Ateneo de Madrid. En él se halla reproducido dicho hombre de Estado con asombrosa exactitud, llevando el cuadro ese sello especial que el autor del lienzo del *Testamento de Isabel la Católica* imprime a todas sus obras, las cuales no pueden menos de calificarse de maestras. Pinta en la actualidad otro retrato del Sr. Manuel Cortina para el Congreso... y en breve se empleará en una obra de honra y trabajo cual es de ejecutar en gran tamaño los cuatro evangelistas que han de ser colocados en la nave principal del templo de Santo Tomás.”

⁶⁰² Luis Rubio, *Op. Cit.*, págs. 165-166. Recordemos que en esta Exposición estuvo expuesto el *Cristo yacente* de Agapito Vallmitjana (ver pág. 250), para el que posó Rosales. Parecía una premonición, pues Rosales murió al año siguiente.

Ángel. De hecho, Rosales, en una carta de agosto de 1872 a Gabriel Maureta, le decía: “¡Buenos figurones podrían hacerse, acordándose un poquito de la Sixtina!”⁶⁰³



Rosales, *Evangelista san Juan*, 1873, 289x242 cm, Palacio Episcopal de Madrid



Rosales, *Evangelista san Mateo*, 1873, 289x242 cm, Palacio Episcopal de Madrid

⁶⁰³ En Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1973, pág. 35. Xavier de Salas, con respecto a los dibujos preparatorios que Rosales hizo de los *Evangelistas*, da un dato interesante en la nota 46: su amigo el coleccionista e investigador hispano-inglés Tomás Harris, que reunió una importante colección de grabados de Goya, heredó la tienda de antigüedades de su padre en Londres. Pues bien, en esa tienda él recordaba haber visto algunos de aquellos dibujos de Rosales, seguramente llegados allí tras la Guerra Civil. Este dato confirma el hecho de que existe obra de Rosales fuera de España.

En efecto, estas figuras han sido calificadas de miguelangelescas. Como dice Xavier de Salas, recuerdan a los *Ignudi* (Desnudos) de la Capilla Sixtina, como el situado bajo la figura del profeta Jeremías; mientras que el San Mateo estaría en relación con la imagen del profeta Zacarías del maestro renacentista.⁶⁰⁴

Los Evangelistas de Rosales están concebidos con gran monumentalidad. Son figuras corpóreas, escultóricas, llenas de energía, propias de ese estilo que había sido calificado por la crítica como “varonil”. Todas estas características fueron resaltadas por los críticos (Luis Alfonso, Jacinto Octavio Picón, “Fernanflor”, cuyas semblanzas comentamos en el apéndice final). Valga como ejemplo la siguiente descripción a cargo de Nicasio Serret Comín:

“Los dos cuadros de los Evangelistas gozan de una fuerza tal de entonación, poseen un modelado tan vigoroso, tienen un dibujo tan firme y una situación tan acertada del claro-oscuro, que más bien que lienzos pintados, parecen bajo-relieves solo comparables con los salidos del atlético cincel de Miguel Ángel, y semejantes por su gigantesca talla, a dos grandes olas de la imaginación ferviente del artista, nacidas a la potente voz de su extraordinario genio... El mundo artístico que atónito contempla hoy las dos obras póstumas de Rosales, debe estar mucho tiempo de verdadero luto: perdió con él al realizador ideal y poético del arte moderno; perdió a uno de sus más ilustres pintores, a uno de los artistas más vigorosos y elevados...”⁶⁰⁵

Es como si Rosales hubiera querido mostrar, en un esfuerzo final, una síntesis de su forma de pintar: la mancha constructiva, el perfilado en negro, el abocetamiento, el dibujo seguro y firme, la expresividad, la justa entonación, etc. Como dice Aureliano de Beruete, “parecen el resumen de su vida”.⁶⁰⁶ Esa pasión que tenía Rosales por su trabajo no le abandonó en el ocaso de su vida, siendo este rasgo uno de los que más ha conmovido a los que han escrito sobre él, como veremos, por ejemplo, en el caso de Juan Ramón Jiménez.

⁶⁰⁴ Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1973, pág. 35.

⁶⁰⁵ Nicasio Serret Comín, “Rosales. Sus dos obras póstumas”, *Las Provincias*, 7 de febrero de 1875.

⁶⁰⁶ Aureliano de Beruete y Moret, *Historia de la pintura española en el siglo XIX*, 1926, págs. 95 y ss.

La muerte de Rosales y su repercusión en los medios artísticos

El 11 de febrero de 1873 se proclamó la primera República tras la renuncia al trono del rey Amadeo I de Saboya. Su corta existencia estuvo marcada por la inestabilidad política, fueron sus presidentes: Francisco Pi y Margall, Nicolás Salmerón y Emilio Castelar. Durante el mandato de éste último tuvo lugar el golpe de Estado del general Pavía, el 3 de enero de 1874, tras lo cual se impuso Francisco Serrano, como último presidente. Finalmente el pronunciamiento del general Martínez Campos, el 29 de diciembre de 1874, terminó con la República y trajo de nuevo la Monarquía. Además, al tiempo que se sucedían los distintos gobiernos republicanos de una tendencia y de otra, durante el Sexenio Democrático, estalló la tercera guerra carlista y tuvo lugar el inicio de la guerra de Cuba.

Estos años convulsos coincidieron con el final de la vida de Rosales, el cual pasó el verano de 1873 en el balneario de Panticosa ya muy enfermo. Por aquellos días, la dirección del Museo del Prado se había quedado vacante por la dimisión de Antonio Gisbert, que era partidario del rey Amadeo. Se barajó el nombre de Rosales y el 7 de agosto el gobierno republicano de Pi y Magall le ofreció el puesto. Pero él no se sentía con fuerzas para desempeñarlo, y sobre todo, para enfrentarse a los que consideraba sus adversarios después de las críticas a *La muerte de Lucrecia*. Así lo explicaba:

“Yo [no] me miraría muy bien en cobrar un sueldo al Estado por un destino que no podría desempeñar más que a medias. Si mi falta de salud podría disculparlo, ello no sería suficiente para decidirme a aceptar un encargo que, no pudiendo ser desempeñado debidamente, me expusiera un día y otro a oír quejas, recriminaciones, reclamaciones, etc.; porque de todo esto habría, manejado y explotado por los mismos que no hace mucho me hicieron toda la guerra que pudieron. Yo les podría poner la ceniza en la frente, pero estoy enfermo y cansado, y les cedo el terreno. No estoy para luchas...”⁶⁰⁷

El puesto fue entonces ofrecido a Federico de Madrazo quien lo rechazó y finalmente recayó en su amigo el pintor catalán Francisco Sans y Cabot (1828-1881). Para el cargo que Rosales sí se siente con fuerzas (seguramente por ser menos complicado que el del Museo del Prado) es para el de director de la Academia de España en Roma. Además,

⁶⁰⁷ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 172.

un sueldo le vendría muy bien a su pobre economía, y así se lo comunica a Gabriel Maureta el 3 de agosto de 1873:

“... sería mi salvación... porque lo terrible de mi situación es que he de vivir de mi trabajo y pasará mucho tiempo antes de que yo pueda entregarme a él. Así, ¿cómo sostenerme? Esta inquietud es mi segunda enfermedad.”⁶⁰⁸

La Academia de España en Roma había sido instaurada en esos mismos días por un decreto del 5 de agosto de 1873 (ver pág. 209). Rosales fue nombrado director, para lo que tuvo el apoyo de Emilio Castelar, el principal valedor de la institución.⁶⁰⁹ También contó con el respaldo de Federico de Madrazo. Cecilia de Madrazo escribía a su padre, desde Roma, al respecto: “Es de esperar que el pobre Rosales disfrute aquí de su destino.”⁶¹⁰ Y no le faltaba razón, pues a Rosales le habría gustado vivir otra vez en Roma, más que en Madrid, ciudad que le estimulaba poco. Así se lo decía a su esposa Maximina el 13 de agosto: “Puedo yo residir en Madrid, ni medio año? No. Asunto concluido.”⁶¹¹

Pero nada de esto tuvo lugar. Eduardo Rosales murió el 13 de septiembre de 1873 en su casa de Madrid, en la calle Válgame Dios, a causa de la tuberculosis que había padecido durante toda su vida. No llegó a pintar los otros dos evangelistas, san Marcos y san Lucas, los cuales acabó Francisco Sans.

La noticia de su muerte la dieron, de forma un tanto escueta, entre el 14 y el 16, periódicos como *La Correspondencia de España*, *El Diario Español*, *La Discusión*, *La Época*, *La Gaceta Popular*, *La Ilustración Española y Americana* y *El Imparcial*. *La Época* la vuelve a dar el 19 copiándola de *La Gaceta Popular*, la cual decía así:

⁶⁰⁸ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 172.

⁶⁰⁹ *La Iberia* daba la noticia el 8 de agosto de 1873.

⁶¹⁰ Carta de Cecilia a Federico de Madrazo, de septiembre de 1873. Fortuny también había sido considerado como posible director de la recién creada Academia de España en Roma, pero al pintor catalán no le agradaban los cargos. Así lo había declarado su esposa Cecilia, anteriormente: “si nombrasen a Mariano, veremos lo que decidirá, pues a él no le gustan estas cosas.” En Carlos González y Montserrat Martí, *Mariano Fortuny Marsal*, 1989, pág. 98.

⁶¹¹ En Luis Rubio, *Op. Cit.*, 2002, pág. 174.

“Con profundo pesar hemos sabido la muerte del eminente artista, del gran pintor D. Eduardo Rosales, el autor del *Testamento de Isabel la Católica*, de *La muerte de Lucrecia* y de otras muchas obras de maravilloso mérito. El inspirado artista estaba hace mucho tiempo herido de muerte, sus amigos le contemplábamos con gran pesar morir lentamente, minada su naturaleza por una enfermedad terrible. Sin embargo, su espíritu gigante nunca flaqueaba, y siempre tenía esperanzas de vencer a la traidora enfermedad.

El día 13 por la noche acabó su vida en este mundo, pero en él quedan sus obras y su nombre para siempre. Al lado de Murillo, Velázquez, Alonso Cano, se citará siempre el nombre de Rosales, gloria de la pintura en España. Rosales era tan hombre honrado, tan bueno, tan leal, tan generoso como gran artista. Ha muerto joven aún, y cuando la patria podía esperar mucho de su prodigioso talento. Enviamos la expresión de nuestro sentimiento a la desconsolada viuda, hermana de nuestro amigo D. Fernando Martínez de Pedrosa. Este conocido y estimado escritor ha sufrido en menos de un mes dos pérdidas irreparables; la de su excelente esposa y la de su hermano político, a quien amaba entrañablemente, como merecía ser amado el pobre artista, cuya muerte es una desgracia para la patria.”⁶¹²

La Discusión vuelve a dar la noticia el 10 de enero de 1874, esta vez recordándolo entre la de otros europeos ilustres fallecidos también en ese último año. En realidad, no fueron muchas las noticias que salieron en los diarios a raíz de su muerte, como ya se lamentaban los primeros biógrafos de Rosales, Cánovas y Pantorba, por citar dos de ellos.⁶¹³ Rosales fue enterrado el 14 de septiembre en el cementerio de san Martín y san Ildefonso en un nicho, donde se colocó un relieve de su busto en mármol blanco, esculpido por Elías Martín. Mesonero Romanos en su obra *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*, lo menciona:

“El anchuroso pórtico anuncia ya la grandiosidad del recinto; su elegancia, panteones tan bellos como los de los condes de Quintanar, duques de Sevillano, el virrey marqués de Viluma, el ilustre general Tacón, don José María Vallejo, etc. Pero si el visitante acierta a fijar la mirada en un mezquino nicho de la última fila de una galería, aparta la atención de todo otro objeto, y no en verdad por la magnificencia de lo que la atrae, que allí donde el orgullo de la patria debió poner un epitafio en oro, sólo se ve una lápida negra, con el busto del gran maestro de la pintura contemporánea, esculpido en blanco mármol y alrededor esta leyenda: Eduardo Rosales, nació el 4 de noviembre de 1836 y murió el 13 de septiembre de 1873.”⁶¹⁴

⁶¹² Anónimo, *La Época*, 19 de septiembre de 1873.

⁶¹³ También Pardo Canalís quien, refiriéndose a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así lo explica: “Cabe advertir con extrañeza que la muerte de Rosales pasara desapercibida en las actas de la corporación. En realidad, ninguna manifestación de condolencia hemos encontrado ni en la sesión ordinaria del 22 de septiembre -primera después del óbito-, ni en las siguientes.” Enrique Pardo Canalís, “Papeles y retratos de Rosales”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1974.

⁶¹⁴ Mesonero Romanos, *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*, 1898, pág. 41.

También se lamentaba José Brel del modesto entierro que se le dio al malogrado pintor:

“La nueva de su muerte apenas llamó la atención del público, pues tuvo la desgracia de morir cuando nuestra patria era presa de la más desenfrenada anarquía... Sus funerales fueron modestos, ni se llevó su paleta en triunfo, ni le acompañaron notabilidades europeas ni hubo encomiásticos discursos al borde de la lápida.”⁶¹⁵

Meses después, en 1874, el crítico Luis Alfonso –a lo largo de quince páginas- hacía todo un estudio sobre Rosales, estructurado en tres bloques: su vida, sus obras y su importancia. Es quizá el análisis más profundo y certero de cuantos le hicieron sus contemporáneos, centrándose sobre todo en lo formal y en la actitud del pintor ante su obra. Distingue “tres maneras” en su forma su pintar:

“... apellidando primera a la que débil, difuminada y dulce que manifiestan sus obras más antiguas, y segunda a la que se ostenta poderosa y soberbia en *Isabel la Católica*, y en la que sin perder el gusto en el empaste y la armónica escala de tonos, aparece ya el artista más vigoroso y acentuado. La tercera manera, que fue la definitiva y conservó sin modificación apenas hasta sus trabajos postreros, se caracteriza por cierta rudeza en los toques, mucho color en las tintas y un colorido brillante a la vez que severo, y que acusa como origen una espléndida paleta.”

Del *Testamento* opina:

“Ante esta obra de singular talento de Rosales, paréceme que veo, como por mágico conjuro, evocadas las sombras de todos nuestros artistas del Siglo de Oro de la pintura. Tanto es castiza y bella, tanto ostenta las cualidades sobresalientes en aquéllos, que se me antoja que Alonso Cano le ha concedido la perfección de su dibujo y el hábil empaste de sus tintas; Ribera la varonil y potente riqueza de su claroscuro; Zurbarán el inteligente plegado de sus ropas, y, por último, Velázquez su sobriedad, su naturalidad, su maestría portentosa de pincel; Murillo su fuerza expresiva, sus tonos cálidos, su espíritu creador, delicado e ideal.”

Y de la *Lucrecia*:

“[...]. *La muerte de Lucrecia* está pintada de tal suerte, el pincel ha dejado en aquel lienzo impresas sus huellas con tanta ligereza y osadía, el colorido es tan sobrio, tan varonil, tan rudo que degenera en afectado, mostrando un predominio sobrado de tintas grises y amarillentas, a la manera del Greco; los trazos del color acusan apenas los contornos precisos, y las manchas del mismo se cortan con una rigidez extrema. Tales condiciones enamoraron a los realistas modernos que tuvieron y disputaron tal cuadro como el prototipo de la pintura contemporánea.”

Es interesante la referencia al Greco como pintor que también se salió de las normas y que precisamente fue reivindicado por los artistas modernos a final del siglo XIX.

⁶¹⁵ José Brel, “Biografía de Eduardo Rosales”, *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 23 de mayo de 1875.

El capítulo dedicado a “Su importancia”, lo comienza haciéndose tres preguntas que recogen todos los planteamientos que los críticos se hicieron en su día:

“¿Es Rosales el creador de una nueva escuela o representa la continuación de la antigua y clásica española? ¿Ha influido en las corrientes pictóricas de su tiempo o se ha dejado influir por ellas? ¿Significa su personalidad artística el comienzo de la regeneración de nuestra pintura, el periodo de su plenitud o el primer síntoma de su decadencia? Por más que parezca extraño y paradójico, es lo cierto que, en mi opinión, a todas estas preguntas puede contestarse afirmativa y negativamente a un tiempo.”

En cuanto a la primera pregunta, la respuesta es que Rosales es ambas cosas:

“... sin ser jamás plaguario ni aun imitador de estilo alguno, se empapó de los buenos modelos, sobre todo españoles, y sin perder el sello que distingue a sus producciones, que las hace reconocer entre mil al primer golpe de vista, trató y consiguió sin duda, que desapareciendo la solución de continuidad que entre la pasada y la presente escuela existía, renaciese en todo su esplendor aquel estilo característico de España y que a tan alto puesto elevó la pintura indígena.”

La segunda pregunta también es afirmativa:

“Ha influido en cuanto la tendencia general a la hechura suelta y vigorosa, acentuada ya por diversos artistas en obras varias, parece como que recibió su sanción al ser adoptada y extremada por un pintor cuyo ingenio y bizarría le conquistaron tan presto el trono de la pintura española. En este sentido, pues, Rosales dio poderoso impulso al carácter general de la misma en esta época y formó una verdadera secta de imitadores unos, de apasionados otros.”

“Se ha dejado influir, en cambio, por las corrientes pictóricas modernas porque la inteligencia de Rosales se abrió como un capullo y alcanzó su madurez como una fruta... [ante ellas].”

Y la tercera, si es Rosales el regenerador de la pintura o síntoma de decadencia, opina que habría sido necesario el contar con más obras suyas para poder formar tal juicio de valor:

“Y es que no basta para calificar a un pintor como símbolo de una nación y de una época la bondad de sus obras, es menester la cantidad y la importancia y grandeza de las mismas..., y Rosales sólo ejecutó dos obras de verdadera significación, el *Testamento* y la *Lucrecia*. No ha podido, pues, fijar la planta, ya firme y ligera, de la pintura española contemporánea.

Sí, Rosales, como a todos los genios ha solido acontecer, introdujo en sus discípulos, por la exageración, la decadencia... Así se ve cómo traducen la originalidad por extravagancia, la brillantez por oropel, la energía por dureza.”

Tras hacer una comparación entre literatura romántica y pintura, opina:

“Considerada así la pintura moderna, Rosales puede considerarse como el Víctor Hugo de la misma. Como aquél, busca los contrastes, la antítesis como primordial recurso, acentúa

vigorosa, terriblemente sus figuras...., para imprimir el sello indeleble de su personalidad, el yo según diría un filósofo, en sus obras y sostener a todo trance ese estilo característico y genial.”

Para terminar habla de la intención del pintor que antepone el tema:

“Pero aún hay que consignar un rasgo distintivo de Rosales y que acrecienta su significación y valía; mientras que la mayor parte de los prosélitos de esa moderna escuela realista, se limitan por lo común a reproducir la naturaleza sin propósito ulterior que les guíe... Rosales ajustaba sus trabajos al molde que había formado en su cerebro... Siempre existe en sus cuadros un asunto, siempre ha sido razonado antes de pintarse...

[...] Podía haber legado el hábito de pensar antes de ejecutar y la tendencia a someter todas las producciones de la mano al influjo y dominio del pensamiento.”⁶¹⁶

Este mismo crítico, tan partidario de Rosales, dos años después, se lamentaba de la no inclusión de la obra de Rosales (tampoco la de Fortuny) en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, como también lo hacía Alfredo Escobar⁶¹⁷. Luis Alfonso declaraba que, por desgracia, Rosales era “apenas citado en Europa y nada en América”.⁶¹⁸ El no haber formado parte del mercado artístico fue la causa de este desconocimiento. Sin embargo, *El Testamento* sí fue enviado a la Exposición Mundial de Chicago de 1893.⁶¹⁹

Pero volvamos a 1873. La difícil situación económica en que se quedó la viuda de Rosales, Maximina Martínez de Pedrosa y su hija Carlota que contaba un año, hizo que los testamentarios (Vicente Palmaroli, Gabriel Maureta y Francisco Sans) propusieran la celebración de una subasta con las obras del malogrado pintor. La venta se organizó en la antigua Platería Martínez, o Salones de Pedro Bosch, junto al Paseo del Prado, un local para venta de obras de arte. El 28 de octubre se abrió la exposición, la cual fue un

⁶¹⁶ Luis Alfonso, “Eduardo Rosales”, *Revista de España*, mayo-junio de 1874.

⁶¹⁷ Alfredo Escobar, “Cartas de Filadelfia”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de septiembre de 1876.

⁶¹⁸ Luis Alfonso, *La Exposición del Centenar. Noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876*, 1878, pág. 171. Agradezco a Miguel Viera el haberme facilitado este dato.

Para saber más sobre la participación española en dicha Exposición Universal, primera fuera de Europa, leer Javier Barón, “The Spanish Participation in the Philadelphia (1876) and Chicago (1893) Expositions”, en VV.AA., *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, 2008.

⁶¹⁹ Javier Barón, “The Spanish Participation in the Philadelphia (1876) and Chicago (1893) Expositions”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, págs. 78 y 80. También fueron enviados otros dos cuadros de Rosales pertenecientes a Juan Nepomuceno Jaspe: *Camino de Panticosa* y *Estudio de una campesina italiana* (seguramente la *Ciocciara*).

éxito de público (incluida la visita del presidente del gobierno de la República, Nicolás Salmerón), según cuentan los diarios. Se editó un catálogo con la lista de obras.⁶²⁰

Se expusieron cincuenta obras, de las cuales, una tercera parte eran de propiedad particular, el resto eran la herencia del artista. Entre las pinturas destacaban *Tobías y el ángel*, y los estudios para las cabezas de los evangelistas San Mateo y San Juan, últimos encargos que tuvo el pintor. *La muerte de Lucrecia* (que pertenecía a la viuda) figuraba al final con una nota que decía: “el que desee adquirir este cuadro puede hacer proposiciones a los testamentarios del Sr. D. Eduardo Rosales.” También se expusieron sus célebres cuadros como el *Testamento*, perteneciente al Estado; *Nena*, perteneciente a la condesa de Velle, *Doña Blanca de Navarra*, a la señora viuda de Olea; *Don Juan de Austria*, al duque de Bailén; *Retrato de la señorita Concha Serrano*, al general Serrano, etc. La noticia de la muestra la siguieron, entre otros, *La Correspondencia de España*, *La Discusión*, *La Época*, *La Esperanza*, *La Iberia* y *El Imparcial*. En la subasta se vendieron también objetos personales del pintor, como muebles, vaciados en yeso, armaduras, estampas, etc. Así dio cuenta *El Imparcial*:

“La venta de objetos pertenecientes a la testamentaria del malogrado pintor Sr. Rosales, ha producido, a decir de *El Tiempo*, 92.129 reales, distribuidos de la siguiente manera: vaciados en yeso, 206; estampas y fotografías, 2.724; muebles y otros objetos, 14.070; armaduras, 9.968; dibujos y pinturas, 61.965; trajes y ropas, 2.484.”⁶²¹

La Época aplaude la iniciativa del Sr. Bosch de que todo el edificio se destinara a albergar una exposición permanente de pintura contemporánea con fines comerciales:

“Ya es tiempo de que se despierten en nuestro país la afición y el gusto a las Bellas Artes, a fin de que nuestros celebrados pintores no tengan que llevar sus obras a tierra extraña, en donde se las disputan como verdaderas joyas del arte. Sin embargo, justo es hacer constar que algunas de nuestras primeras familias poseen en sus salones magníficos cuadros modernos que son notables monumentos pictóricos; pero son aun muy pocos los protectores de las Bellas Artes para lo mucho que hoy se produce por genios y talentos españoles de primera fuerza, por lo cual veríamos con sumo placer que se realizase pronto y por completo el pensamiento del Sr. Bosch,

⁶²⁰ *Catálogo de la exposición de pinturas de D. Eduardo Rosales dispuesta por la testamentaria del mismo en los Salones del señor Bosch (antigua Platería de Martínez)*, 1873. Las obras que van de la número 35 a la 50 están escritas a mano, seguramente añadidas una vez editado el catálogo.

⁶²¹ Anónimo, *El Imparcial*, 4 de diciembre de 1873.

a quien felicitamos porque vendrá a probarnos que el comercio no está reñido con las Bellas Artes.”⁶²²

Esto prueba que el panorama artístico madrileño, en su aspecto comercial, empezaba a cambiar. Los “protectores de las Bellas Artes” no son otros que las clases adineradas (burguesía y aristocracia) que después de mucho tiempo de escaso compromiso con el arte, motivo por el cual el Estado se erigió en protector del mismo creando las Exposiciones Nacionales, comienza a comprar cuadros creándose un mercado artístico. Este hecho contribuirá a la progresiva transformación de la situación que irá paralela a la modernización del arte. Pero Rosales no lo conoció.

En esta exposición permanente de la antigua Platería Martínez estuvo la *Lucrecia* hasta su definitiva adquisición por parte del Estado en 1881; también estaban *Los Evangelistas*. Había cuadros de Fortuny, Domingo, Pradilla, Lizcano, Francés...⁶²³ Años más tarde, Pedro Bosch organizó otra exposición, el 27 de mayo de 1882, en la carrera de san Jerónimo con obras de Rosales, Casado, Madrazo, Muñoz Degrain, etc. Y un días después se inauguró otra en el palacio de Aranzana en la calle Salustiano Olózaga donde, aparte de los cuadros y acuarelas de los pintores, había obras de señoritas de la buena sociedad, incluida la infanta doña Paz de Borbón; prueba de que el mercado artístico, en sus comienzos, echó a andar de la mano de la aristocracia y la alta burguesía, como se ha dicho.⁶²⁴

El debate en torno a la pintura de historia y la de género: Rosales y Fortuny

Otro de los homenajes a Rosales fue el llevado a cabo en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia, en 1875, junto al de Fortuny. Rosales había muerto el 13 de septiembre de 1873 en Madrid, y Fortuny murió el 21 de noviembre de 1874 en Roma.

⁶²² Anónimo, *La Época*, 8 de noviembre de 1873.

⁶²³ Esta exposición todavía permanecía en 1877, tal y como reza *La Correspondencia de España* el 13 de octubre de 1877: “El señor presidente del Consejo visitó ayer tarde la exposición permanente de Bellas Artes de la Platería Martínez, admirando los cuadros de Rosales, Fortuny, Madrazo, Pradilla...”

⁶²⁴ Anónimo, *La Correspondencia de España*, 8 de junio de 1882.

Ambos pintores habían marcado las dos tendencias de la pintura española en los últimos diez años, la de historia y la de género, de modo que este acto encerraba el debate en torno a ambas tendencias. El Ateneo de Valencia (ciudad que despuntaba por la buena calidad de sus artistas), había nacido en 1868 con la idea de promover las Bellas Artes, y tenía entre sus miembros a pintores tales como Pinazo y Agrasot, por ejemplo. Con objeto de difundir su actividad, se empezó a editar el *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia* que pronto se convirtió en la publicación valenciana más importante de crítica artística.⁶²⁵

El homenaje artístico-literario a Rosales y Fortuny tuvo lugar el 23 de mayo de 1875, acompañado de una exposición de artistas valencianos (entre otros, los jóvenes pintores Pinazo, Vicente March, Eugenio Gimeno...). El pintor y amigo de Fortuny, Bernardo Ferrándiz, participó con un texto en honor al pintor catalán, al que siguió la biografía de Eduardo Rosales del pintor José Brel, de la cual el redactor de *Las Provincias*, decía: “en dicho trabajo se lamenta el Sr. Brel de la indiferencia con que en España se recibió la noticia de la muerte de tan grande artista, y defiende con calor y justicia la escuela que marcó en el arte tan insigne pintor”⁶²⁶ (ver pág. 367). En este texto, José Brel declaraba que no estaba de acuerdo con que Rosales fuera calificado de realista, pues prefería que siguiera siendo considerado un pintor de ideas que transmite una lección moral; es decir, lo propio de la pintura de historia:

“Dicha escuela, llamada realista, hace suyo a Rosales. No lo creáis, señores... Ni la inspiración en los asuntos, ni el modo de sentirlos, ni la manera de representarlos, revela esa escuela en la

⁶²⁵ En esta publicación colaboró Luis Alfonso (cuyo texto sobre Rosales acabamos de leer) con sus artículos de los artistas valencianos, especialmente del que más conoció, Francisco Domingo; así como de Muñoz Degrain, Martínez Cubells, Ferrándiz, Benlliure.... También hizo varios acerca de la participación de los pintores valencianos en la Exposición de 1871 (ya citados en estas páginas), y uno dedicado a Fortuny en el número especial con motivo del homenaje a Rosales y Fortuny en mayo de 1875. Por otro lado, el pintor Nicasio Serret y Comín escribió un encendido artículo en enero de 1875, sobre las dos últimas obras pintadas por Rosales, *San Juan* y *San Mateo*, y otro en febrero de 1875, sobre los artistas valencianos seguidores de Rosales (también citado en estas páginas). En Vicente María Roig Condomina, “El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último tercio del siglo XIX”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 1995.

El Ateneo de Valencia desapareció en 1936 y sus fondos y colección de arte pasaron a las Escuelas de Artesanos de Valencia, entre ellos, los dos retratos de Rosales y Fortuny pintados por Germán Gómez Niederleyder y Gonzalo Salvá, con motivo de este homenaje a ambos, en mayo de 1875. En Luisa Sempere, *La colección de pinturas y dibujos de las escuelas de artesanos de Valencia*, Universidad de Valencia, 1997.

⁶²⁶ Anónimo, *Las Provincias*, 25 de mayo de 1875.

que domina el amor a lo feo, que tiene horror a la idea... En las obras de Rosales siempre existe una idea noble que entraña una lección moral, o bien un recuerdo de nuestras patrias glorias... Rosales no pertenece a esa escuela materialista que nos conduce a preferir en la representación del objeto, nuestro modelado con todos sus defectos por una máquina fotográfica.”⁶²⁷

Con respecto al tema del realismo, Gonzaló Salvá leyó un discurso titulado “Del realismo en la pintura”, en el que proclamaba que había que “combatir el grosero realismo que se ha apoderado del arte”. Y continuaba hablando de los dos pintores homenajeados: consideraba a Rosales el idealista de los grandes temas, y a Fortuny el pintor de asuntos sencillos:

“Varios son los pareceres entre las escuelas naturalista e idealista... La sesión de esta noche la consagra el Ateneo a la memoria de dos malogrados artistas, Rosales y Fortuny... Si en Rosales vemos siempre al hombre pensador, al filósofo, reproduciendo los grandes hechos de nuestros antepasados, uniendo en todo, a la idea una bella y correcta forma. Fortuny es el inspirado poeta que con su gran sentimiento, corrección de dibujo y mágico color, supo idealizar y hacer interesantes aquellos asuntos que por su sencillez pasan desapercibidos para muchos...”⁶²⁸

Lo interesante de este acto fue el debate artístico que suscitó acerca de la pintura de historia y la de género, representado, respectivamente, por los dos malogrados pintores, que encerraba, a su vez, la cuestión en torno al realismo. De hecho, el tema dio pie a varias discusiones a lo largo del año, con sus respectivos defensores: los que pedían más atención a los cuadros de costumbres y los que defendían la pintura de historia por su poder de instrucción. A este respecto, es ilustrativa la forma en que recuerda el asunto el pintor Luis Llanos y Keats que vivió en Roma, a partir de 1870, al reproducir el siguiente diálogo entre los partidarios de Fortuny y Rosales:

- “Pues yo sostengo que en el estudio de Fortuny, no hay más que muñecos.
 - Fortuny es la honra de Barcelona,- sostenía otro con pelo largo y uñas de luto, al parecer catalán.
 - Y ¿dónde están sus creaciones? ¿Qué ha hecho Fortuny? ¿En qué os fundáis, quisiera yo saber, para chiflaros de esa manera por él? ¿Le apreciáis porque sus cuadros se venden? Pues yo digo que eso sólo basta para demostrar su nulidad. Rosales no tiene una peseta.
 - Rosales,- dijo con voz sentenciosa un tipo apaisado de pelito rubio rizado, -es un pintor decorador.
 - Alto ahí. ¡cáscaras!- interrumpió un cuarto individuo.- Rosales es el Velázquez moderno.”
- [...]⁶²⁹

⁶²⁷ José Brel, *Op. Cit.*, 23 de mayo de 1875.

⁶²⁸ Gonzaló Salvá, “Del realismo en la pintura”, *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 23 de mayo de 1875.

⁶²⁹ Luis Llanos y Keats, *Op. Cit.*, 1892, pág. 44.

Aun siendo ambos pintores queridos y respetados por sus contemporáneos, parece que a Rosales lo rodeó siempre un halo de inmortalidad que lo equiparaba a los grandes maestros del pasado. Se le consideraba un genio, como manifestaba el pintor Ceferino Araujo (1824-1897), que al referirse a ambos artistas decía que no son comparables porque son distintos, son igual de buenos, pero “Rosales es un genio y Fortuny un gran pintor”⁶³⁰. Esto diferenció sus respectivas fortunas críticas durante sus vidas y después.

También recordaba a ambos pintores otro artista de entonces, José Benlliure, en su texto al que ya hemos hecho alusión en estas páginas:

“Reuníanse en el Ateneo Científico y Literario de Valencia, allá por 1869, los artistas... Se hacían comparaciones entre Fortuny y Rosales, éste estaba terminando su cuadro *La muerte de Lucrecia*. Su pintura no tenía los atractivos de ejecución y gracias de Fortuny, pero era tan seria y sólida, que su cuadro *El Testamento de Isabel la Católica* será siempre la admiración de cuantos sientan el arte y el mejor cuadro de historia de la pintura española contemporánea”.⁶³¹

Igualmente los recordaba el pintor José Casado del Alisal en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, de cuya amistad se enorgullecía: “Dignos sucesores de Fortuny y Rosales, cuyos nombres despiertan en todo español noble movimiento de orgullo, resuenan en mi alma con singular amor, por la sincera y antigua amistad que con ellos me unió en vida...”.⁶³²

Ya hemos hablado, a lo largo de este trabajo, de los distintos rumbos que tomaron los caminos emprendidos por ambos artistas. El inmediato éxito internacional que obtuvo Fortuny en el mercado artístico le hizo muy famoso, y ello se tradujo en una alta cotización de su obra (los periódicos italianos publicaban los precios y comentaban su posición en el mercado), así como en la presencia de sus cuadros en las colecciones artísticas que despuntaban, o en las residencias de aristócratas y ricos burgueses españoles y extranjeros. O simplemente, en la fortuna que amasó el pintor catalán, que

⁶³⁰ Ceferino Araujo, “Pintores y críticos”, *El Día*, 19 de noviembre de 1892.

⁶³¹ José Benlliure, *Op. Cit.*, marzo de 1916.

⁶³² José Casado del Alisal, *La pintura moderna española y sus actuales pintores*, 1885, pág. 16.

llegaba al millón de francos.⁶³³ A este respecto, pensemos, tan sólo, que el precio que se pagó por la *Muerte de Lucrecia* en 1881, fue de 35.000 pesetas, y por la *Vicaría* de Fortuny 70.000 en 1870.⁶³⁴ En efecto, Fortuny había demostrado que era posible labrarse una carrera fuera del sistema oficial y, además, se podía ganar dinero con ello, por eso siguieron su manera tantos pintores. Raimundo de Madrazo, por ejemplo, abandonó el estilo realista de Rosales por el de Fortuny y su *quadretto*.⁶³⁵ Mientras tanto, la obra de Rosales (principalmente la de gran formato), por estar ligada al sistema de las Exposiciones Nacionales de Madrid y no venderse fuera de España, apenas se conocía en el mercado internacional, como ya lo lamentaba Luis Alfonso (ver pág. 369).

El hecho de haber sido rico y famoso en vida y después de muerto, o de no haberlo sido, marcó, así, la diferencia entre ambos, y esto se notó, lo primero en el entierro: con gran cortejo y presencia de todo tipo de autoridades y personalidades, en el caso de Fortuny, y un modesto sepelio en el caso de Rosales, como se ha contado. Y en segundo lugar, la cantidad de periódicos que dieron la noticia de la muerte del catalán que, según su primer biógrafo, el barón Davillier, fueron más de cien⁶³⁶; mientras que al madrileño se le dedicaron sólo unas cuantas según hemos visto.

Es decir, las diferencias que más claramente marcaron las dos visiones que había de ambos pintores en el momento de su muerte, fueron su presencia en el mercado artístico y su posición económica. Y este argumento sirvió a los partidarios de Rosales para enaltecerlo y, más o menos decir, que no se dejó contaminar por algo tan vulgar como el dinero, tal y como afirma uno de los personajes del diálogo de Luis Llanos que

⁶³³ Enrique Pardo Canalís, “Rosales y Fortuny en zigzag”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1974.

Este artículo apareció con motivo de los centenarios de las muertes de ambos pintores que se cumplieron en 1973, el de Rosales, y en 1974 el de Fortuny. Como el caso de otro artículo aparecido entonces, el de Xavier de Salas, “Rosales y Fortuny a los cien años de su muerte”, *Miscellanea Barcinonensia. Revista de Investigación y Alta Cultura*, 1974, ya citado en la nota 118.

⁶³⁴ Carlos González y Monserrat Martí, *Op. Cit.*, 1987, pág. 35.

⁶³⁵ Javier Barón, “El virtuosismo en el paisaje y en el género: Fortuny, Martín Rico y Raimundo de Madrazo”, en *Del realismo al impresionismo. El arte en la segunda mitad del siglo XIX*, conferencia en el Museo del Prado, 17 de diciembre de 2013.

⁶³⁶ Barón Davillier, *Op. Cit.*, 1875, prefacio.

acabamos de leer: “¿Le apreciáis [a Fortuny] porque sus cuadros se venden? Pues yo digo que eso sólo basta para demostrar su nulidad. Rosales no tiene una peseta”.⁶³⁷

Esto nos revela que alrededor de la figura de Rosales se había formado una imagen de artista pobre, impregnada de pureza que lo convertía en alguien intocable; lo contrario de Fortuny.⁶³⁸ Con respecto a la actitud de Rosales de no avenirse a las modas, José Brel, en el homenaje del Ateneo de Valencia, decía:

“Rosales no es de los artistas que pueden gustar a la generalidad, no halaga el gusto del público ignorante, rindiendo parias a la moda, por ello tal vez su nombre no se cotizará muy alto en el comercio al pormenor de los almacenes de cuadros... Profesó el gran arte desdeñando los microscópicos cuadros con su nimiedad y vulgares asuntos.”⁶³⁹

Isidoro Fernández Flórez también era de esta opinión:

“Rosales no pintaba para sus contemporáneos. Se resignó a sufrir durante toda su vida el tormento más cruel para el alma de un artista; contemplar el extravío de la opinión que enriquecía a otros artistas inferiores. Pintaba para sí mismo, para el arte, para la posteridad. Pintaba, en fin, para el Museo.”⁶⁴⁰

Sin embargo, la realidad no era tan extrema, ni en un caso ni en el otro. Sabemos que Rosales vivió siempre preocupado por cuestiones monetarias y que intentó vender al marchante norteamericano Stewart, al igual que lo había hecho Fortuny, por medio de Zamacois (ver pág. 182). Pero su estilo no encajaba en aquel mercado que demandaba un tipo de pintura anecdótica y descriptiva, como hemos visto. Por el contrario, se sabe que a Fortuny le hubiera gustado gozar de mayor libertad artística, en vez de vivir esclavizado por las exigencias del mercado. Tal fue su deseo, por ejemplo, cuando

⁶³⁷ Ver pág. 373.

⁶³⁸ Sobre los distintos tipos humanos de pintores (ambiciosos o no, con éxito o sin él, etc.) se escribió mucho en las distintas novelas de artista que jalonan el siglo XIX, género que trataron la mayoría de los escritores franceses decimonónicos, tal y como explica Francisco Calvo Serraller en el prólogo de su libro *La novela de artista* (1990). En el caso de España, lo tratan Emilia Pardo Bazán en *La Quimera* (1895) y Vicente Blasco Ibáñez en *La maja desnuda* (1906), por citar dos ejemplos. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los escritores del siglo XIX, tanto franceses como españoles, hacían crítica artística, como estamos leyendo en estas páginas, en esa compenetración que supuso la literatura y las artes plásticas a lo largo del siglo. En este sentido, la novela de artista fue un género que aunaba ambas cosas.

⁶³⁹ José Brel, *Op. Cit.*, 1875.

⁶⁴⁰ Isidoro Fernández Flórez, “Recuerdo al pintor”, *El Liberal*, 17 de diciembre de 1881. Isidoro Fernández Flórez escribió este artículo en honor a Rosales con motivo de la compra de la *Lucrecia*, en el que deploraba la escasa justicia que se le hacía al pintor.

decidió instalarse en Granada en 1870, lejos de Roma y París, para poder pintar a sus anchas.

En líneas generales, Fortuny tuvo numerosos seguidores, más que Rosales. Los que siguieron al pintor catalán se enriquecieron, y fueron muchos dado el poder de atracción que ello suponía; incluso partidarios de Rosales se pasaron a la moda de Fortuny, como, aparte de Raimundo de Madrazo, también le ocurrió a Francisco Domingo. Precisamente de este tema, de la diferencia entre el camino de la pintura oficial representado por Rosales y el de la pintura del mercado abanderado por Fortuny, y cómo fue continuado por los seguidores de uno y otro, habló el pintor Francisco Sans y Cabot, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1875:

“... Para exornar las lujosas pero reducidas estancias modernas, se necesita una paleta rica, espléndida y juguetona como la de Fortuny; el sobrio talento de Rosales era más propio para embellecer los grandes edificios de otras épocas más prósperas. Las necesidades de la vida moderna no exigen grandes y espaciosos palacios: hoy por lo general nos hallamos más dispuestos a destruir que a levantar nuevos monumentos. Por esta causa, hasta cierto punto desfavorable al pleno desarrollo que de su talento hubiera podido esperarse, deja Rosales tan pocos discípulos, mientras que Fortuny, encarnado en el verdadero sentimiento y necesidades de su época, deja tras sí un mundo de imitadores.”

Pero a pesar de la pompa y el oropel, el *fortunismo* carecía de buena prensa entre la crítica internacional, como hemos leído en los juicios negativos de pintores italianos como Nino Costa (ver pág. 312) y leeremos en los críticos franceses. De modo que Fortuny, aun siendo considerado un gran artista y haber tenido muchos más imitadores que Rosales, tuvo una fortuna crítica menor que la del madrileño, porque la pintura de género no gozaba del prestigio que tenía la de historia, fue una moda pasajera pronto sustituida por la pintura regionalista de fin de siglo (Sorolla la eclipsó⁶⁴¹). Ya en septiembre de 1877 había voces que hablaban de ello, cuando la Academia Española en Roma organizó una exposición de pensionados en la sala de la piazza del Popolo. La prensa valenciana reproducía un artículo de *L'Europe Diplomatique*:

⁶⁴¹ En Francisco Javier Pérez Rojas (comisario), *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930). Preciosismo y Simbolismo*, diciembre-febrero 2001, pág. 25 (Rodrigo Soriano, “Fortuny despreciado”, *El Pueblo*, 23 de noviembre de 1900).

“Esta exposición es un verdadero acontecimiento, y debe dar mucho en qué pensar, no sólo a los artistas italianos que permanecen con la boca abierta ante *Juana la Loca* y *Lucrecia* [*La leyenda de Lucrecia* o *El origen de la República romana* de Casto Plasencia], sino también a los pensionados de la Academia de Francia cuyos trabajos han sido lastimosos en el año presente... La escuela española parece transformarse, abandonando esos prodigios de lo pequeño y aún diríamos de lo amanerado de lo que Fortuny era maestro. Pero no es Fortuny quien debe tomarse aquí por término de comparación, sino Rosales, artista más serio, más verdadero y más humano.”⁶⁴²

C. FORTUNA CRÍTICA INTERNACIONAL DE ROSALES DESPUÉS DE LA MUERTE DE LUCRECIA

Llegados a este punto, volvamos a París pues *La muerte de Lucrecia* participó en el Salón de 1874 y en la Exposición Universal de 1878. Ello nos servirá para acercarnos al debate internacional entre la pintura de historia representada por Rosales y la nueva pintura representada por Fortuny. Al final de este capítulo se da la visión general que tuvieron los contemporáneos franceses de Rosales, así como los italianos. Con ello cerraríamos la primera parte de este trabajo que, como decíamos al principio, constituye la fortuna crítica de Rosales mientras vivió y los años inmediatos a su muerte, tanto en España como en Francia e Italia.

El contexto artístico en París tras la guerra franco-prusiana

Recordemos cómo era el Salón de París en los años finales de la década de 1860, pues en ese momento había entrado en escena la nueva pintura, la cual fue ganando terreno y tras la guerra franco-prusiana (1870-1871), empezó a dominar ya la escena artística.

El Salón había estado rodeado de polémica porque sus reglamentos cambiaban de unos gobiernos a otros, los jurados a veces se comportaban caprichosamente y los artistas no

⁶⁴² En Francisco Javier Pérez Rojas, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2007, pág. 92.

sabían a qué atenerse. El ambiente confuso que nos describía Zola en el Salón de 1868 donde convivían todo tipo de estilos, continuaba al final de la década, sólo que la brecha entre el arte oficial y la nueva pintura era cada vez mayor. Así lo describía:

“No estoy aquí para defender la causa de los asuntos modernos. Esa causa está ganada desde hace tiempo. Nadie osaría apoyar, a la vista de obras tan remarcables como las de Manet y Courbet, que el tiempo presente no es digno del pincel. Nos hemos librado, ¡gracias a Dios!, de griegos y romanos, también estamos hartos de la Edad Media que el romanticismo ha conseguido resucitar durante más de un cuarto de siglo. Y nos encontramos delante de una sola realidad, pues animamos, a pesar de todo, a nuestros pintores a reproducirnos en sus telas, tal y como somos, con nuestras ropas y con nuestras costumbres.”⁶⁴³

Los artistas modernos, de los que era partidario Zola, cuando no les rechazaban los cuadros, continuaban acudiendo al Salón pues de momento era el principal lugar para exponer (no olvidemos que los que serían llamados pintores impresionistas vivían aún inmersos en el sistema oficial como los pintores académicos). En 1868, todavía el Salón no se había librado del todo de “griegos y romanos”, pues los pintores académicos seguían exhibiendo temas del pasado, como Regnault y su *Salomé*, pero éstos aparecían al lado de una bañista de Renoir, *El canal de Saint-Martin* de Sisley, *La hermana de la artista y su madre leyendo* de Berthe Morisot, otra dama de Degas, etc., es decir, asuntos contemporáneos como pedía Zola.



Regnault, *Salomé*, 1870, 160x101 cm, Metropolitan Museum de Nueva York

⁶⁴³ Émile Zola, *Op. Cit.*, 1868, pág. 110.



Berthe Morisot, *La lectura*, 1870, 101x82 cm, National Gallery de Washington

Así estaba el ambiente artístico en París cuando estalló la guerra franco-prusiana. Algunos pintores se alistaron como Renoir, Manet (ferviente republicano), Puvis de Chavannes, Carolus Duran, Degas, etc. Regnault y Bazille murieron. París fue asediado, muchos huyeron, otros se quedaron, como Courbet que fue encargado de salvaguardar los tesoros de la nación. Sobrevino la Comuna y una asamblea de artistas, al frente de la cual estaba Courbet, suprimió la Academia de Roma, la Escuela de Bellas Artes y las medallas del Salón. Pero este gobierno provisional revolucionario cayó (Courbet fue encarcelado) al proclamarse la Tercera República tras la derrota ante los prusianos.

Martín Rico, en sus *Memorias*, cuenta cómo fue la situación para los artistas españoles residentes en París: Zamacois estaba dispuesto a coger el fusil, pero finalmente Martín Rico lo convenció para huir de la ciudad, y el que se quedó fue Raimundo de Madrazo. Cuenta la situación caótica en la estación donde pasaron horas pues los trenes iban cargados de heridos. Por fin llegaron a Madrid y en el Café Suizo, donde se reunían pintores y literatos, relataron lo sucedido. Zamacois murió a los pocos días.

París había sido muy dañado durante la contienda: el palacio de las Tullerías, por ejemplo, estaba devastado⁶⁴⁴. El nuevo gobierno se propuso reconstruir la ciudad y devolverle el esplendor de antaño: nuevas avenidas y edificios fueron levantados, y París renació más brillante que nunca. Los pintores impresionistas se encargaron,

⁶⁴⁴ Albert Boime, *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, 1995.

entonces, de forjar la nueva imagen de la ciudad plasmando sus parques, el Sena, los puentes, las estaciones de tren (las nuevas catedrales), sus calles y plazas, cabarets y cafés, los lugares de ocio... Con sus caballetes al hombro y aquellos tubos nuevos en la caja de pinturas pintaban desde cualquier rincón la vida urbana, o campestre, pues en menos de media hora llegaban con el tren a Argenteuil desde la estación de Saint Lazare, uno de sus lugares favoritos. Si no llovía, por ejemplo, terminaban una vista del río con un par de veleros y quizá una fábrica al fondo (la industria había invadido aquella zona de las afueras), volvían a París y todavía les daba tiempo a charlar con los amigos en el Café Guerbois.

¿Quién quería pintar griegos y romanos, y pasarse horas en el estudio copiando una coraza o una túnica? sólo Gérôme parecía seguir pintando temas de la Antigüedad, pero desde luego, ninguno de aquellos artistas que abanderaban la nueva pintura. Es como si la guerra hubiera camuflado las huellas del pasado... Si Rosales hubiera vuelto a París en 1874, le habría apabullado todavía más que la primera vez, pues como decía Charles Blanc, el artista moderno ya no conocía el recogimiento, ya que vivía en medio de la ciudad ruidosa. Este autor comparaba la actitud ante el arte de dos pintores tan distintos como Regnault y Delacroix: “lo que pinta Regnault tiene lugar en la superficie, lo suyo es de puertas para afuera; su alma está siempre en las ventanas. En Delacroix, al contrario, el trabajo del pintor se culmina en la intimidad de su ser.”⁶⁴⁵ A este respecto, la manera de sentir el arte de Rosales era más cercana a la de Delacroix que a la de Regnault.

La vida artística había cambiado con respecto a los tiempos del Segundo Imperio, cuando Rosales visitó la ciudad. Una carrera al amparo del gobierno, con sus premios de Roma, el Salón, las medallas, etc., estaba siendo sustituida por toda una red de marchantes, galeristas, *amateurs*, y demás elementos propios de un mercado próspero. A la vez la jerarquía de los géneros se había trastocado hacía tiempo, como es sabido, y los críticos hacían cada vez más hincapié en cuestiones puramente formales en vez de insistir en otras de índole extra-artístico, como antaño⁶⁴⁶. De la misma manera, el

⁶⁴⁵ Charles Blanc, *Op. Cit.*, 1876, pág. 351.

⁶⁴⁶ Jean-Paul Bouillon (dir.), “Charles Blanc, le modernisme malgré lui”, en *Op. Cit.*, 1987, pág. 96.

público empezaba a acostumbrarse a ver otro tipo de cuadros que no representaban ya escenas del pasado. Y al mismo tiempo, los artistas comenzaban a organizarse por su cuenta. En abril de 1874 tuvo lugar, paralela al Salón, la célebre exposición de los impresionistas en el estudio del fotógrafo Nadar que dio nombre al grupo, por el cuadro de Monet *Impresión. Amanecer*. Muchos opinaban ya que el arte oficial representado por el Salón estaba anquilosando el desarrollo de la nueva pintura.



Monet, *Amanecer*, 1872, 48x63 cm, Museo Monet de París

Y ya que hablamos de los impresionistas, conviene aclarar, ahora, la diferencia entre el asunto del no acabado en ellos y en Rosales, pues siendo contemporáneos, han sido comparados con respecto a dicho asunto por autores como Gaya Nuño o Lafuente Ferrari (ver pág. 22). Pues bien, la intención del abocetamiento de los impresionistas no tiene nada que ver con la de Rosales: en ellos hacía alusión a una pintura rápida, destinada a captar la impresión de las cosas y al servicio de temas banales donde no cabía el menor dramatismo. Además ese abocetamiento tendió a disolver las formas, puesto que cada vez importaba menos el contenido dándose prioridad a la pura pintura. Mientras que en Rosales el abocetamiento servía para expresar el drama de manera rotunda (“yo quería que el drama palpitase en cada esquina del cuadro”, decía de la *Lucrecia*, “de ahí la vehemencia en el hacer, la ejecución desaliñada y brutal”); su técnica inacabada, de sentido expresivo, marcaba las formas con fuerza, puesto que para él el tema tenía muchísima importancia. Por tanto, sus motivaciones eran bien distintas de las de los impresionistas.

Pero volvamos a los pintores españoles que residían en París, los cuales estaban al margen del nuevo estilo, aunque practicaban la pintura al *plein air*, sobre todo los paisajistas como Martín Rico. La moda de lo español –ya comentada- que venía de los tiempos de Luis Felipe y continuó en los de Napoleón III, perduró durante la Tercera República, inundando el mercado. En ese contexto Fortuny había triunfado por encima de todos con sus cuadros goyescos, orientales y costumbristas de tipo español. De 1868 es su célebre obra *La Vicaría*, de la cual se deshizo en elogios Théophile Gautier, que hasta la emperatriz Eugenia de Montijo fue a verla a la casa de Goupil, el marchante del pintor; finalmente fue adquirido por la amante de Napoleón III, Madame de Cassin, por la altísima cifra de setenta mil francos⁶⁴⁷. Y a partir de ahí Fortuny no paró de vender y muchos imitaron su estilo preciosista de cuadros pequeños, en lo que se llamó *fortunysmo*, del que ya hemos hablado. Raimundo de Madrazo, cuñado de Fortuny, fue uno de sus mayores seguidores y al permanecer en París durante la guerra franco-prusiana, contribuyó a difundir el estilo del catalán, al igual que lo hizo León y Escosura.

El factor económico fue clave para los pintores españoles a la hora de volver a París tras la guerra, dado que en España el mercado artístico era casi inexistente. Porque aquella burguesía estaba ávida de pinturas pequeñas para poderlas colgar en sus casas: los cuadros de casacones, los de tipo español, los paisajes, las marinas, los de temas urbanos, etc. Martín Rico lo recuerda así:

“Cuando terminé mi pensión, habiendo hecho todos los envíos de reglamento, empecé a pensar en los medios de poderme quedar en París; el porvenir en España lo veía muy oscuro... Empecé a hacer cuadros pequeños de figuras Luis XIII que entonces se llevaban mucho. Ruipérez, Zamacois y otros varios hacían este género, no me los pagaban caros, 300 francos por cada cuadro de una o dos figuritas, y así fui siguiendo unos años... Es de notar que en esta época había muy pocos marchantes de cuadros en París; llegarían apenas a una docena: después de la guerra se multiplicaron de una manera prodigiosa. ¿Es un bien? ¿Es un mal ? No lo sé. Lo que sí sé es que en España faltan absolutamente, y que es un mal. Sin duda nuestro carácter no se presta...

“Es un fenómeno que no me he explicado aún, que después de tanto desastre se multiplicaron prodigiosamente los marchantes y las ventas. Pocos años ha habido como los dos siguientes [a la guerra]; todo se vendía, lo bueno, lo mediano, lo malo.”⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Luis Alfonso, “Mariano Fortuny”, *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia*, 30 de mayo de 1875.

⁶⁴⁸ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 70.

Palmaroli también sucumbió a ello. Después de haber visitado París en 1867, volvió en 1873 para quedarse diez años, y trabajó con Goupil. A decir de Carlos Reyero, la influencia de aquella moda impidió a los pintores españoles penetrar en la modernidad, quizá demasiado pendientes en vender sus cuadros.⁶⁴⁹



Palmaroli, *El concierto*, 1880, 47x67 cm, Museo del Prado

Pero a pesar de las modas de París, la tradición todavía pesaba en Roma y Madrid. Cuenta Martín Rico que precisamente Fortuny, tras el éxito de la *Vicaría* fue a la recién nombrada capital italiana, donde encontró un frío recibimiento por parte de la colonia española, pues todos los pintores que allí residían se dedicaban a la pintura de historia o a la religiosa, y no les gustaba la pintura de género. “Creían que para pintar pequeño, no había más que tomar telas pequeñas. No iba más allá su criterio.”⁶⁵⁰ Rosales era de los que se encontraban en Roma pintando un cuadro de romanos, la *Lucrecia*, fiel a su manera y a lo que sabía hacer. Y nunca volvió a París, esta moda a la que sucumbió su

⁶⁴⁹ Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1993, pág. 150.

Por “modernidad” entendemos todas aquellas corrientes artísticas que, a partir de la década de 1870 en París, fueron abandonando la pintura narrativa ambientada en el pasado, para pintar “el aquí y ahora”, y que se engloban en el impresionismo y postimpresionismo, siendo su precursor Manet.

⁶⁵⁰ Martín Rico, *Op. Cit.*, 1906, pág. 71.

amigo Palmaroli y que abanderaba Fortuny, le era totalmente ajena, aunque hubiera intentado adaptar su estilo para vender, según vimos (ver págs. 180 y siguientes).

La muerte de Lucrecia en el Salón de 1874⁶⁵¹

Después de su presentación en Madrid en 1871, *La muerte de Lucrecia* participó en el Salón de París de 1874 por iniciativa de Palmaroli, quien se había instalado en la ciudad en 1873 y, como Rosales ya había fallecido, la obra estaba “fuera de concurso”.⁶⁵² En el Salón de París de 1874, también hubo cuadros de Fortuny así como de otros españoles: Ferrándiz (habitual en los salones parisinos), Ramón Tusquets (con un tema romano como Rosales), Gisbert (el pintor de historia en cambio presentó obras de influencia fortunesca)...⁶⁵³

Como se ha explicado, después de la guerra, la primacía casi exclusiva del Salón había entrado en decadencia, por el desarrollo del mercado, y justo en 1874 se había presentado la exposición alternativa de los impresionistas en el estudio de Nadar. Pero el Salón oficial seguía siendo un acontecimiento social. Así describe la inauguración Émile Zola:

“La apertura del Salón tuvo lugar ayer, en medio del gentío más brillante que se pueda ver. El espectáculo lo era todavía mayor en las salas que en los muros; las personas más mundanas del Imperio, las actrices en boga de París, todas las mujeres que encontramos en los salones, en los teatros, en el Bois [de Boulogne], en las solemnidades de todo género, se apretaban ahí, en trajes de gala, con colas de seda y terciopelo entre los que era difícil andar; la mayoría había renunciado atrevidamente a los sombreros, para ostentar peinados de baile, o simples tocados de flores agarrados al pelo. Jamás he visto tanto lujo en medio de tanto polvo.”⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Hecho hasta ahora desconocido descubierto en la prensa: “*La muerte de Lucrecia* es la obra de un maestro, del malogrado Eduardo Rosales, hijo de Madrid, y cuya pérdida reciente lloran todos los amigos del arte. Un amigo, D. Vicente Palmaroli, ha tenido la piadosa idea de mostrar al público parisiense el último cuadro de Rosales. Los franceses contemplan con respeto esta obra del autor del *Testamento de Isabel la Católica*, que tanto llamó la atención en la Exposición Universal de 1867, y valió a Rosales la medalla de primera clase y la cruz de la Legión de Honor”. Ángel de Miranda, “Cartas parisienses. La Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de mayo de 1874.

⁶⁵² Pierre Sánchez et Xavier Seydoux, *Les catalogues des salons, 1872-1874*, 2004, pág. 233. En esta reproducción facsímil se lee: “Rosales (Feu Édouard), né à Madrid, élève de l’École des Beaux-Arts de Madrid. Hors concours. Chez M. Palmaroli, boulevard Rochechouart, 35. Numéro 1592 – *La mort de Lucrèce*.”

⁶⁵³ Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1993, pág. 181.

⁶⁵⁴ Émile Zola, “Lettres de Paris, le Salon de 1874, le 3 et 4 mai”, en *Écrits sur l’art*, 1991, pág. 269.

Efectivamente polvo caduco era lo que representaba para Zola la pintura oficial, con sus griegos y romanos, pero era un polvo difícil de barrer. De hecho, las voces más conservadoras de la Tercera República querían volver a establecer la vieja tradición de la “gran pintura” después del batiburrillo de estilos que había traído el Segundo Imperio, y la vuelta al orden significaba reinstaurar los valores didácticos de la Academia⁶⁵⁵. Una de aquellas voces fue, cómo no, la de Charles Blanc (primer director de las Bellas Artes con el nuevo gobierno), para el que la pintura de historia era sinónimo de la escuela francesa, y por tanto, de identidad nacional (recordemos que Charles Blanc apoyaba la teoría de que el arte era la expresión de los pueblos).

En su opinión la unidad de la escuela francesa se había roto, y sobre todo, la jerarquía de los géneros, en la que estaba claro que -de siempre- la pintura de historia había ocupado el primer puesto mientras que el paisaje o la de género estaban por debajo; contrariamente a lo que entonces se veía: cuadros *pompier*, impresionistas, realistas, viejos románticos, paisajistas de Barbizon, etc., todos al mismo nivel y todos para vender. Mientras que el único cliente que tenían las *grandes machines* era el Estado, que todavía las compraban para los museos.

Jules Castagnary pide respeto para esas enormes telas que habían sido el orgullo de Francia. Es muy significativo para nuestro estudio que este crítico incluya a la *Lucrecia*:

“A pesar de la brevedad de nuestros juicios, no hemos olvidado los cuadros importantes del Salón. Me doy cuenta de que se quejan de haber sido ignorados y que reclaman su sitio. La imparcial justicia demanda que les escuchemos y que les restablezcamos el rango que se merecen... Lo digo por cuadros como *Recuerdos de Argelia* de Fromentin y otros, y por *La muerte de Lucrecia* de Rosales, el pintor madrileño hoy desaparecido, cuya composición sale violenta y felizmente de los marcos convencionales adoptados por nuestra escuela.”⁶⁵⁶

Está claro que la tradición pesaba y que la visión de aquellos enormes cuadros en medio de todos los demás, imponía. El hecho de que alguien como Castagnary, que había sido el defensor de Courbet y más tarde admirador de la nueva pintura, pida respeto por las viejas glorias, no deja de llamar la atención. Pero más significativa es la razón por la

⁶⁵⁵ Para todo lo referente a la historia del Salón en este periodo consultar: Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, 1993.

⁶⁵⁶ Jules Castagnary, *Salons (1872-1874)*, 1892, pág. 117.

que destaca a la *Lucrecia*: en ella distingue valores contrarios a los convencionalismos, a pesar de que eso no es lo propio en este tipo de pintura, en principio. Quizá influyera el hecho de que, siendo un ferviente republicano, se sintiera identificado con el tema del cuadro, que no es otro que el nacimiento de la República. Aunque es más la potencia plástica lo que aprecia en él. A fin de cuentas, es el único que ve el cuadro con otros ojos, aun sabiendo perfectamente a qué género pertenece, lo ve con la mirada del crítico moderno que admira la libertad de ejecución por encima de todo.

Pierre Larousse describe la obra de Rosales con más detalle especialmente en lo concerniente al empleo de la luz en el brazo de Lucrecia. Este asunto, al que se había hecho alusión en España, como símbolo de la muerte,⁶⁵⁷ en Francia se trata desde el punto de vista plástico:

“*La muerte de Lucrecia* apareció en el Salón de 1874, después de la muerte de Eduardo Rosales. En un asunto tantas veces reconstruido y que se presta tanto al énfasis y al melodrama, el artista español ha sabido ser original y sencillo, unir la nobleza y el patetismo de la tragedia a la gravedad de la historia; sus figuras tienen un carácter antiguo, inspirado por el estudio de maestros célebres, y los trajes están revestidos con tino y gusto. Un color rico y vigoroso se añade a los méritos de esta obra; la luz, en gran parte concentrada en uno de los brazos de Lucrecia y en la cara del viejo Lucrecio, tiene mucho fulgor y provoca en las sombras un contraste un tanto violento.”⁶⁵⁸

Pero las modas eran imparables y el público siempre tiene la última palabra. Cuando se entregó la medalla de honor del Salón, fue a parar a Gérôme y su *L'Eminence grise* (un pequeño lienzo de tipo anecdótico) y no al cuadro grande académico de Bouguereau *Homère et son guide*, que era la otra opción. También estaba el cuadro de Manet *Le chemin de fer*, que fue muy criticada porque se veía el humo del tren pero no el tren, es decir, un cuadro directamente sin asunto desde el punto de vista académico⁶⁵⁹. Esa vieja

⁶⁵⁷ Por ejemplo, Francisco María Tubino en *El arte y los artistas contemporáneos en la Península* (1871), cuando dice: “En cuanto a Lucrecia, cae como *corpo morto cadde*, con la enorme pesadumbre de la muerte.” Pero ha sido el pintor Ramón Gaya, ya en nuestros días, el que se ha referido al brazo más específicamente: “Un brazo caído, moribundo, que me parece lleno de significación; es un brazo cargado ya de muerte y sensual todavía, opulento, lívido, que se rinde, que entrega el alma...” (ver pág. 472). De Ramón Gaya se hablará más adelante.

⁶⁵⁸ Pierre Larousse (dir.), *Op. Cit.*, 1866-1876, pág. 1.380.

⁶⁵⁹ Ver Francisco Calvo Serraller, *Imágenes de lo insignificante*, 1987.

dama que era la pintura de historia, la que antaño señoreaba por los Salones, estaba siendo desplazada por la joven burguesa, la nueva pintura...



Manet, *Le chemin de fer*, 1873, 93x111 cm, National Gallery de Washington



Jean-Léon Gérôme, *L'Eminence grise*, 1873, 65 x 98 cm, Museum of Fine Arts of Boston

La muerte de Lucrecia en la Exposición Universal de 1878

La Exposición Universal de 1878, la siguiente celebrada en París desde 1867, fue todavía más imponente que aquélla: había que demostrar que la grandeza de Francia seguía intacta después de la guerra franco-prusiana. Y así era, París continuaba siendo la capital europea. La sección de pintura francesa tenía más o menos el contenido de los Salones de esos años, es decir, seguía reinando la mezcla de estilos aunque la presencia

de la nueva pintura era cada vez mayor. Al lado de los artistas académicos como Gérôme que tenía cuadros orientales y de romanos, y los pintores realistas, como Carolus Duran, estaban los simbolistas Gustave Moreau o Puvis de Chavannes. Muchos críticos seguían quejándose de la pérdida de la escuela francesa y del protagonismo de las individualidades; lo que viene a ser que los artistas pintaban lo que querían y empezaban a funcionar, sin el amparo del gobierno. Y esto sí que era síntoma inequívoco de modernidad. Emile Bergerat lo explica así:

“El gran error de las academias y de su sistema es partir del principio de que el arte se rige o se reglamenta, y de tratar a los artistas como si el Estado los tuviera en pensión. Distribución de premios, medallas, estímulos de toda clase derivan de ese sistema que parece mantener a los artistas en una jaula. La ventaja de la libertad responsable no tardará en ser constatada, y llegará el día en que diremos a los pintores: ¡Alzad el vuelo, aves, la pajarera ha sido abierta!”⁶⁶⁰

España acudió con más obras que en 1867, ciento quince, y esta vez el pabellón español estaba inspirado en la Alhambra. Algunas de aquellas obras eran grandes cuadros de historia como *Juana la Loca* de Pradilla (que había ganado la medalla de honor en la Exposición Nacional de Madrid de ese año), y sobre todo de romanos, *La muerte de Séneca* de Domínguez, *Los orígenes de la República romana* de Casto Plasencia, o la *Muerte de Lucrecia* (esta vez remitido por la viuda de Rosales; también fueron enviados los dos *Evangelistas*). También había cuadros de la generación más joven como José Jiménez Aranda, Martínez Cubells, León y Escosura, Moreno Carbonero, Zamacois, algunos de los cuales vivían o habían vivido en París. Pero el pintor más representado fue Fortuny con 30 obras, del que se hizo una exposición-homenaje organizada por Raimundo de Madrazo y Martín Rico, en una sala dedicada a él.⁶⁶¹ Los críticos hablaron mucho del pintor catalán aludiendo a la enorme influencia que había ejercido en sus discípulos tanto italianos como españoles, con su pintura preciosista de pequeño formato. Le siguieron en éxito sus amigos Raimundo de Madrazo y Martín Rico.

⁶⁶⁰ Emile Bergerat (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition Universelle de 1878*, 1878, pág. 59.

⁶⁶¹ Tanto a Zamacois, como a Rosales y a Fortuny, los tres muertos prematuramente en 1871, 1873 y 1874 respectivamente, se les dedicaron diplomas por sus méritos artísticos (Victor Champier, *L'Année Artistique*, 1879, pág. 222).



Pradilla, *Juana la Loca*, 1877, 340x500 cm, Museo del Prado

Ernest Chesneau parece impresionado por la nueva escuela colorista comenzada por Fortuny, la cual –dice– no estaba representada en la anterior Exposición donde, en cambio, sí estaba el *Testamento* de Rosales “obra honorable, sin duda, con la que su autor ganó una primera medalla de oro, cuyo valor y color no difiere mucho de la última presentada por su autor, muerto hace cuatro años.” Y continúa: “En la última obra de Eduardo Rosales, un punto de realismo calienta lo que tiene de frío y banal el asunto; en suma, Rosales, aún siendo un destacado colorista, ha retrocedido más que progresar desde la Exposición de 1867.”⁶⁶²

Recordemos que Chesneau comparó a Rosales con Delaroche, por tanto es lógico que prefiriera el *Testamento* a la *Lucrecia* por tratarse de un cuadro cuya temática, el siglo XV, está más cercana a las del pintor francés. Y como la mayoría de los críticos franceses, los temas clásicos en los españoles le parecen fríos.

Jules Comte parece impresionado por la nueva generación de pintores: “los españoles han sacado una nueva y brillante juventud que ha provocado la sorpresa y la admiración

⁶⁶² Ernest Chesneau, *et al.*, “L’art moderne à l’Exposition Universelle de 1878”, *Gazette de Beaux-Arts*, 1878, pág. 207.

en los visitantes del Campo de Marte.”⁶⁶³ También alude a la frialdad con que los pintores españoles tratan los asuntos clásicos (en su opinión, dichos asuntos no nos caracterizan), y declara que más nos valdría seguir explotando la inmensa mina de nuestro pasado glorioso que nos ha provisto de tantas maravillosas composiciones.

Sin embargo, Max Sulzberger ve con escepticismo la nueva escuela y afirma que España que, en el pasado ha brillado con tan ilustres pintores, toma su inspiración de los pintores franceses contemporáneos: “España prefiere, al estilo amplio y noble de su temperamento nacional un género inferior y enclenque de temas menores, vistos e interpretados de forma pequeña”. Y continúa: “España reemplaza su colorido sonoro y rico por un mariposeo multicolor. La austera pureza clásica ha sido sustituida por tipos vulgares e insignificantes. Es el triunfo del arte del *boudoir* en medio mundo... Los Fortuny y Madrazo se las ingenian, con sus fanfarrias de alegres colores y sus gracias pimpantes, burlonas y sensuales, para hacernos olvidar a los Zurbarán y Ribera.”⁶⁶⁴

Charles Blanc, que era poco favorable a la modernidad, prefería como siempre la pintura de antaño:

“España, como Francia, tiene una Academia en Roma donde mantener a los pensionados, esta circunstancia es causa de que la pintura de historia no esté totalmente muerta. Ella vive, para bien o para mal, en las obras de los señores Rosales y Plasencia que han elegido, uno y otro, como asunto la *Muerte de Lucrecia*; y ella queda muy bien [la pintura de historia] en el grande y noble cuadro de Pradilla, *Doña Juana la loca*.”⁶⁶⁵

Por su parte, Louis Énault alaba “las serias cualidades” de la *Lucrecia* en su crítica⁶⁶⁶.

Es interesante la visión de T. Veron que distingue tres tendencias en la pintura española, la histórica clásica, la histórica de efecto, y la colorista, las tres tomadas de Francia: la primera sería una pintura de historia clásica que sigue la tradición de David, en la que estarían Domínguez y Plasencia; y después Rosales. La segunda: “tras el camino rígido

⁶⁶³ Jules Comte, *L'Illustration*, 8 de junio de 1878.

⁶⁶⁴ Max Sulzberger, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, 1878, pág. 6.

⁶⁶⁵ Charles Blanc, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, 1878, pág. 327.

⁶⁶⁶ Louis Énault, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, 1878, pág. 157.

del puritanismo, viene la corriente sombría y fúnebre de la escuela dramática con los Pradilla, Ramírez, Ybáñez, etc. Luego la corriente sensual y lasciva del color delicado y de suave brillo en los delicados blancos y cobaltos claros de Madrazo y otras paletas finas”. Por encima de estas tres corrientes brillaría el genio de Fortuny. Si la primera sigue la estela de David, la segunda sigue la corriente ecléctica de Delaroche, Robert-Fleury y Scheffer; mientras la tercera es la colorista de moda. Y siempre desde su perspectiva chovinista, termina diciendo: “Con estos elementos llenos de vitalidad, la escuela española promete ser un émulo útil al progreso de Francia que necesita reinar a tal efecto. Sin embargo, España no debe olvidar que tuvo por maestros a Ribera y Zurbarán.”⁶⁶⁷

De todos estos juicios podríamos concluir que a la pintura de historia, herida de muerte como Lucrecia, el único lugar que le quedaba era Madrid. Y a Rosales lo enmarcarían como representante de la vieja España y digno heredero de sus ilustres antepasados. Y que la nueva generación de pintores estaba abanderada por Fortuny y su estilo preciosista, a su vez, acorde con el estilo de moda *boudoir*. Es decir, entre una Exposición Universal y otra, han visto cómo los pintores españoles han resurgido volviendo a sus raíces para –años más tarde– abrazar una corriente nueva que poco tiene que ver con aquélla. Los franceses parecen más pendientes en distinguir ambas corrientes, y asuntos como el aspecto inacabado de la *Lucrecia* que tanto había dado que hablar en España, pasó desapercibido para ellos en este momento.

La fortuna crítica de Rosales en el siglo XIX en Francia se cerraría con la *Gran Enciclopedia* aparecida en 1885 que, a todos los aspectos aludidos por los demás, añade que desde 1864 el *Testamento* ejerció una gran influencia en su generación por la sencillez de su composición, y hace alusión al aire, detalle de máxima importancia en el cuadro: “El aire, la luz llenan este cuadro haciendo surgir un colorido moderado, pero justo, armonioso y verdadero.” Agrega que en la Exposición de 1878 fueron presentados sus tres últimos cuadros: *Lucrecia*, *san Juan* y *san Lucas* (los *Evangelistas* fueron

⁶⁶⁷ T. Veron, “Lectures à la Sorbonne: la synthèse du groupe n. 1 de l’Exposition Universelle de 1878”, *La Revue du Lyonnais*, 1879, pág. 33.

realmente sus dos últimos cuadros).⁶⁶⁸ Por último, el libro de Paul Lefort *La peinture espagnole* (quien había redactado algunos capítulos concernientes al arte español dentro de la obra de Charles Blanc *Histoire de peintres de toutes les écoles*), destaca a Rosales como ganador de la medalla de oro en la Exposición Universal de 1867 e incluye un grabado del *Testamento* en sus páginas⁶⁶⁹.

Rosales visto por sus contemporáneos franceses

Podríamos decir que la mayoría de los franceses contemporáneos de Rosales, en primer lugar, lo sitúan en el marco de la escuela española; y en segundo lugar, que sólo algunos lo consideraron individualmente, como Landrin o Castagnary.

En la segunda mitad del siglo XIX, durante esos años de nacionalismos que recorrían Europa, lo que interesaba era clasificar y entender las características propias del arte de cada pueblo, y después explicar su evolución. La pintura española aparecía en ese contexto íntimamente relacionada con nuestras raíces católicas. De ahí el dramatismo, el colorido, la falta de clasicismo..., según los franceses. Estos elementos que se encuentran representados en la época de nuestro mayor esplendor, el Siglo de Oro. A estas características, añadirían la búsqueda de lo pintoresco que seguía vigente desde el romanticismo y que, en la década de 1860, estaba especialmente de moda, siendo el mito hispano el favorito frente al de otras naciones.

Parecen decir que si la pintura española no progresó desde el siglo XVII (a excepción de Goya), al menos recuperó su particular lenguaje formal en la pintura de historia que los franceses tuvieron ocasión de contemplar en las Exposiciones Universales de 1867 y 1878, ya que en la de 1855 apenas lo hallaron. Y el *Testamento* representó, como ningún otro cuadro, aquel anhelo de querer encontrar nuevamente el espíritu de Velázquez: la grandeza, la robustez, la virilidad, el colorido, todo recordaba al maestro sevillano. Además, el cuadro era de historia, el género tradicionalmente de mayor reputación aunque en Francia ya empezaba a decaer, con la más famosa reina castellana, cuya

⁶⁶⁸ *La grande encyclopédie inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, t. 28, 1885.

⁶⁶⁹ Paul Lefort, *La peinture espagnole*, 1893, pág. 288.

imagen evocaba el glorioso pasado de España. Y así, en este contexto, la obra de Rosales fue reconocida como la mejor, repitiéndose su éxito de 1864 en Madrid.

Es decir, los franceses ven a Rosales como parte de un conjunto que es la escuela española, y por tanto, el análisis de su obra está dentro de esos parámetros de escuela nacional. Pero el estudio formal libre de valoraciones extraestéticas, por el que algunos críticos franceses se desmarcaban de los españoles, parecía que lo dedicaban a sus compatriotas, pues tan sólo uno valoró a Rosales de forma individual en su juicio al *Testamento*: Landrin en su crítica a la Exposición Nacional de 1864. Quizá influyera el hecho de que lo viera en Madrid y no formando parte de la escuela española en París tres años después, pues fue el único que hizo alusión a cuestiones estrictamente formales, como el aspecto abocetado de algunas partes del cuadro, lo cual consideraba la manera de los maestros, lo mismo que opinaba Baudelaire años antes en el caso de otros pintores franceses.

La visión de conjunto de la escuela española continúa en la Exposición Universal de 1878 pero ya se empieza a hablar de individualidades, siendo Fortuny el más destacado y el *fortunysmo* el estilo considerado de moda. Esto ya se vio en el Salón de 1874. A partir de 1878 las dos tendencias del arte español, representadas por Rosales y Fortuny, están claras. Contra la de este último se alzan los defensores de la pintura de historia (los partidarios de Rosales), como Charles Blanc o Max Sulzberger, que prefieren a los herederos de los viejos maestros. Entre estos críticos también están los que no les convence cómo tratan los españoles los asuntos romanos, pues consideran que no es propio de los españoles dicha temática.

El que más juicios dedicó a Rosales fue Charles Blanc, tanto en 1867 con el *Testamento*, como en 1878 con la *Lucrecia*. Rosales cumplía todos los requisitos de lo que él defendía: por un lado, era el adalid de la renacida escuela española que tanto le gustaba y que había traído de vuelta a los pintores del Siglo de Oro. Y por otro lado, la presencia de Rosales significaba que la pintura de historia, es decir, el gran arte, todavía estaba a salvo ante el avance imparable del género *boudoir* tanto en Francia como en España. Además el pintor madrileño pintaba cuadros grandes, como antaño, lo que también resultaba significativo en relación a la nueva pintura.

Mientras Landrin tuvo ojos para el *Testamento* de forma aislada en 1865, Castagnary los tuvo para la *Lucrecia* en 1874, al destacar la libertad con que está pintada desmarcándose así de la pintura académica. Años más tarde, ya en el siglo XX, aludiendo a este aspecto abocetado y libre de la *Lucrecia*, André Michel compara a Rosales con Delacroix, aunque finalmente se inclina por el *Testamento*, que encuentra menos agitado (ver pág. 445).

En cuanto a influencias francesas, es interesante la visión de Veron que, en su clasificación de las tendencias de la escuela española en 1878, emparenta a Rosales con David por tratar un tema romano, dentro de una corriente histórico-clásica, mientras a Pradilla, por presentar un tema del siglo XVI, lo relaciona con Delaroche en una corriente histórico-ecléctica (ver pág. 391). Otros, sin embargo, como Chesneau y Chevalier, habían comparado a Rosales con Delaroche, en un tipo de pintura histórico-anecdótica (ver págs. 160 y 161).

En todo caso, la visión de conjunto de la escuela española prevalece sobre la visión individual, tanto para el *Testamento* como para la *Lucrecia* entre los contemporáneos de Rosales, incluso en el nuevo siglo⁶⁷⁰. La primera vez que estos críticos vieron el *Testamento* en la Exposición Universal 1867 lo distinguieron como el mejor representante de la escuela española que entonces renacía. Cuando vieron la *Lucrecia* en 1874 y en 1878, les sirvió para decir que la pintura de historia seguía viva en España gracias a cuadros como el de Rosales. Pero el asunto de lo inacabado del que en España se había hablado tanto y que el pintor tuvo que justificar, a los críticos franceses no les sorprendió mucho, pues muy pocos lo destacaron.

El lugar de Rosales en la historiografía francesa y norteamericana

Rosales fue conocido en Francia a raíz de las Exposiciones Universales en las que participó, dentro de la escuela española. Los críticos franceses estaban más pendientes

⁶⁷⁰ La visión de conjunto de la escuela española vuelve en el siglo XX con la Exposición Universal de 1900 y la Exposición de Arte Español del Petit Palais en 1919, cuando los franceses tuvieron otra vez ocasión de contemplar cuadros de Rosales, esta vez arropado por la nueva generación de pintores realistas que eran Zuloaga, Chicharro, etc. Ver capítulo del siglo XX.

de explicar las particularidades del arte español y encontrar quien mejor lo representara, que en hablar de particularidades de su obra (como el asunto del no acabado) que no encajaba en esos parámetros, como se ha explicado. Quizá influyera también el hecho de que sólo conocieron sus obras cuando llegaron en compañía de los demás cuadros españoles a una Exposición Universal. Caso muy distinto fue el de Fortuny y el resto de la colonia española, que por vivir allí, acudir al Salón todos los años, y vender en el mercado local, eran más conocidos. Sin embargo, para aquéllos que no compartían el nuevo gusto por el *fortunysmo* porque preferían la tradición de la gran pintura, Rosales era el pintor que mejor la representaba.

Partiendo de este planteamiento, la fortuna crítica de Rosales en Francia mientras vivió y la inmediatamente posterior, reafirma su posición de pintor de historia realista pero con una técnica moderna más cercana a su sensibilidad romántica que a la nueva pintura (aunque conecte con ella en algún sentido), lo que lo sitúa al margen de las modas y lo hace destacar del resto de pintores españoles. Sin embargo, la historiografía francesa más reciente (digamos, a partir de la década de 1970), prácticamente no lo conoce. Esto se debe al ostracismo que ha sufrido la pintura académica en toda Europa durante buena parte del siglo XX, por la preferencia de la visión vanguardista que favorecía la tesis de un arte moderno puramente basado en lo formal⁶⁷¹. En los libros franceses de arte del siglo XIX, la pintura académica y de historia, generalmente, se obvia, y la española ni se mencionaba: se pasa de Goya a Picasso.

Los historiadores norteamericanos fueron los primeros en recuperar el arte académico francés desde muy diversos ángulos: así lo hizo Albert Boime, al que siguió Robert Rosenblum, entre otros. La labor de estos historiadores, que han continuado sus discípulos como Alisa Luxenberg, ha servido para revalorizar una gran parte del arte del siglo XIX (entre el romanticismo y el impresionismo), sin cuyo estudio es difícil entender por qué nació el arte moderno. En el caso de la pintura española, aunque los estudios académicos y las exposiciones han ido en aumento, todavía es la gran

⁶⁷¹ Para más detalles, leer, entre otros, a Javier Cabo Villaverde, “Revisión historiográfica de los *Pompier*”, 1992.

desconocida para muchos de estos historiadores: tan sólo Rosenblum habla de Rosales en su libro *El arte del siglo XIX* (1992)⁶⁷².

Cuando los historiadores franceses y los norteamericanos han tratado el tema de la influencia de Velázquez en la pintura moderna, suelen referirse a la realista francesa, fundamentalmente a Manet. En los textos de los catálogos de las exposiciones llevadas a cabo al respecto, no se habla de los pintores españoles contemporáneos a Manet que también acusaron la influencia de Velázquez, como Rosales. Incluso extienden el asunto del impacto de Velázquez en la pintura del siglo XIX al marco internacional; así el estudio de la influencia del maestro sevillano incluye a pintores norteamericanos como Thomas Eakins, o por supuesto John Singer Sargent, que ya pertenece a una generación más tardía, pero se sigue ignorando a los artistas españoles nacidos en la década de 1830 como Rosales y sus compañeros⁶⁷³. La causa no puede ser otra que la incondicional prevalencia de la pintura francesa, de esta época en concreto, sobre la española, y que nunca se han realizado estudios comparativos. Tampoco ha ayudado mucho el hecho de que en España se hayan dedicado menos estudios a este periodo de nuestra pintura decimonónica que a otros, la cual no se ha visto regularmente, y poco se ha expuesto fuera ⁶⁷⁴.

Fortuna crítica de Rosales y del *Ottocento* en Italia

Examinemos ahora la cuestión en Italia. Curiosamente, el arte italiano y el español del siglo XIX han sufrido parecidas fortunas críticas tanto dentro como fuera de sus fronteras, al lado del omnipresente arte francés que domina los estudios dedicados al arte decimonónico (también dominaba el arte durante aquel siglo, recordemos). En

⁶⁷² Recordemos que este libro es el que me dio a conocer la relación entre Rosales y la escultora suiza Adèle d’Affry, *Marcello*.

⁶⁷³ Ver la versión americana del catálogo de la exposición organizada entre el Museo Metropolitano de Nueva York y el Museo de Orsay de París en 2002-2003: VV.AA., *Manet-Velázquez, la manière espagnole au XIXe siècle*.

⁶⁷⁴ El Casón del Buen Retiro -antes el museo del arte del siglo XIX- ha estado cerrado durante once años (de 1997 a 2008). Afortunadamente, su colección se vuelve a ver en la ampliación del Museo del Prado desde 2008. De esto se habla en el capítulo del siglo XX.

general, y sin extenderme sobre el asunto, de esta falta de consideración son responsables tanto los propios como los ajenos; el periodo comprendido entre Canova y los futuristas (en un salto paralelo al realizado entre Goya y Picasso en la historiografía de la pintura española) no se estudiaba, y si se hacía, siempre en comparación con lo francés y en un plano de inferioridad. Así, por ejemplo, lo manifestaba Roberto Longhi en la introducción a la edición italiana del libro de John Rewald, *Historia del impresionismo* (1951)⁶⁷⁵.

Sin embargo, entre 1910 y 1920, se dio en Italia un florecer de los estudios sobre el arte del siglo XIX. Uno de aquellos historiadores que resucitaron la pintura italiana decimonónica fue Enrico Somaré (“Primo omaggio ai grandi pittori italiani dell’Ottocento”, en *L’Esame*, 1925), el cual decía que en Europa existía un prejuicio contra ella, pues en los libros de arte del siglo XIX, no se hablaba de ningún artista italiano más allá de Canova⁶⁷⁶. Esta reivindicación culminó en 1928 con una exposición de arte decimonónico a cargo de Ugo Ojjetti, en el marco de la XVI Bienal de Venecia, coincidiendo con el 70 aniversario del *Risorgimento* (1848), fecha de la unidad italiana y que tanto significado nacionalista tiene para el país. Son también los años en que triunfa el fascismo, por lo que toda reivindicación patriótica parecía estar justificada, como el caso de la pintura italiana del siglo XIX que ensalzaba los grandes momentos de la historia; algo parecido a lo que ocurrió en España durante el franquismo, cuando nuestra pintura decimonónica fue rescatada del olvido y reivindicada por razones políticas.

Pasado este periodo, y llegados los años sesenta, la pintura del XIX fue de nuevo sepultada: Fortunato Bellonzi la describe de “grandi proporzioni ma di valore modesto”⁶⁷⁷, o Giulio Carlo Argan, años más tarde: “tutto è teatro, tutto incredibilmente falso”⁶⁷⁸ (igual que ocurrió en España en la década de los 80, de marcada tendencia formalista que dejaba fuera cualquier arte de índole académico). A partir de entonces,

⁶⁷⁵ Annie-Paule Quinsac, *Ottocento Painting in American Collections*, 1973, en la introducción. Esta autora, incluso, aduce razones mercantiles a esta falta de interés hacia la pintura italiana del siglo XIX.

⁶⁷⁶ Marziano Bernardi, *Op. Cit.*, 1948, introducción.

⁶⁷⁷ Fortunato Bellonzi, *Pittura italiana del’Ottocento*, 1967, introducción.

⁶⁷⁸ Giulio Carlo Argan, *L’arte moderna*, 1988, pág. 146.

parece que vuelve el interés por el siglo XIX, sobre todo, por parte de los museos: la reciente exposición en la capital italiana, *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia* (Galeria Nazionale di Arte Moderna, marzo-juño 2003), así como las realizadas en Madrid, *La pintura de Historia del siglo XIX en España* (Museo del Arte Contemporáneo, octubre-enero 1993) y *La pintura del siglo XIX en España* (Museo del Prado, octubre-abril 2008), han sacado, definitivamente, de su ostracismo dicho periodo. Aunque el repaso exhaustivo que se da en el catálogo italiano sobre los artistas de toda nacionalidad presentes en Roma, no menciona a Rosales, prueba de que no se le conoce en Italia salvo raras excepciones; es más, apenas se habla de la pintura española (tan sólo se habla a José de Madrazo).

En cuanto a los libros italianos sobre arte decimonónico, cuando tratan el español, lo hacen superficialmente. Si tienen que mencionar a algún pintor de historia (los pocos que lo hacen, como Paolo d'Ancona), en cambio, al que consideran como mayor representante es a Rosales, de un romanticismo cercano a Delaroche.⁶⁷⁹ Lo califican como “Un pittore di autentico temperamento e di seducente personalità... un romantico in ritardo”⁶⁸⁰

Es decir, en la Italia de hoy a Rosales prácticamente no se le conoce, a pesar de que pasó allí gran parte de su vida. Recordemos que no expuso en Roma de forma oficial, a excepción de la vez que se reunieron los cuadros españoles -entre ellos, el *Testamento de Isabel la Católica*- en el Palacio della Dogana antes de ser enviados a España para la Exposición Nacional de Madrid en 1864, dado que todavía no existía una Academia de España en Roma donde pudieran haber tenido lugar exposiciones anuales, como tenían los franceses con su Villa Medici. Por otro lado, en su tiempo todavía no estaba configurado un sistema de exposiciones nacionales italianas donde pudiera haber encajado, y las de iniciativa privada se empezaron a hacer cuando él se marchó de Roma. Tampoco formó parte del mercado artístico, según se ha explicado, por lo tanto su obra no se difundió entre el incipiente coleccionismo internacional.

Los especialistas del siglo XIX que conocí en Roma, me advirtieron de que no encontraría nada sobre Rosales. Así lo hicieron Pier Andrea de Rosa o Gianluca Berardi,

⁶⁷⁹ Paolo D'Ancona, *La pittura dell'Ottocento*, 1954, pág. 425.

⁶⁸⁰ VV.AA., *La pittura spagnola. Da Velázquez a Picasso*, 1952, v. 2, pág. 109.

autor del texto “The Butterfly colors of the Spanish-Roman School of painting”⁶⁸¹. Teresa Sacchi Lodispoto, autora de “Aspetti dell’associazionismo artistico romano dopo il 1870”⁶⁸² declaró que en toda su investigación sobre los artistas presentes en Roma antes de la unificación (1870) y los años posteriores, no había encontrado a Rosales en las diversas fuentes y diccionarios biográficos, mientras que a otros españoles sí, como a Tusquets, Vallés o Álvarez Catalá, pintores que entraron en el mercado artístico. Al igual que Fortuny, a quien sí se le conoció en vida y a partir del siglo XX es prácticamente el único pintor español que conocen los italianos entre Goya y Picasso.



Rosales hacia 1867, colección particular



Federico de Madrazo, *Retrato de Rosales*, 1867, 46x37 cm, Museo del Prado

⁶⁸¹ En VV.AA., *L'Ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny, 1860-1890*, gennaio-giugno 2011.

⁶⁸² En VV.AA., *Roma moderna e contemporanea*, 1999.

III. A MODO DE EPÍLOGO: LA ESTELA DE ROSALES

A. FORTUNA CRÍTICA DE ROSALES EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX

Rosales murió en 1873 con treinta y siete años. A partir de entonces su fortuna crítica corre paralela a las variaciones estéticas de cada momento, pues todos ven reflejada en su obra su gusto y estilo: los realistas quieren ver en él a un realista, los pintores modernos a un pintor moderno, los nostálgicos a un romántico, los poetas a un poeta de los pinceles. El que nunca ha dejado de acompañar a Rosales es Velázquez.

El último cuarto del siglo XIX es un periodo en el que confluyen varios factores que incidirán en la fortuna crítica de Rosales. Por un lado, tiene lugar el despegue de algunas ciudades españolas diferentes a Madrid como centros artísticos importantes, que viene a coincidir con el desarrollo económico y social en esas regiones: Barcelona, Bilbao y Valencia, las más destacadas. En esta última, como ya se ha dicho, la influencia de Rosales en la generación de pintores siguiente a la suya es especialmente significativo. Por otro lado, la pintura de historia vive un nuevo momento de esplendor en las Exposiciones Nacionales de Madrid durante la década de 1880, que traerá consigo el debate en torno al tema del realismo (del que ya hemos comentado algo a raíz del homenaje, en Valencia, a Rosales y Fortuny), al tiempo que se abrirá paso otro tema: el de la identidad de España. En ambos, intrínsecamente unidos, Rosales juega un papel relevante. Por último, coincidiendo con el fin de siglo, la imagen de lo español se polariza entre la España Negra y la España Blanca. En definitiva, lo que caracteriza a este periodo es la pugna entre novedad y tradición, entre regeneracionismo y tradicionalismo que se acentuó hacia final de la centuria y continuó en la siguiente.

Contexto político-económico y artístico

El periodo de la Restauración comenzó con el pronunciamiento del general Martínez Campos, que dio fin a la efímera República en 1874 (justo un año después de morir Rosales), para reponer en el trono a un joven rey: Alfonso XII. El principal artífice de todo el proceso fue Cánovas del Castillo, iniciándose con ello una Monarquía parlamentaria que alternaba el turno de partidos en el poder, conservador y liberal. Este sistema político duró hasta el golpe de Estado del general Primo de Rivera en 1923. España vivió un periodo políticamente estable, comparado con los años anteriores, y poco a poco el país -en gran parte todavía agrario y analfabeto- fue entrando en el progreso a todos los niveles.⁶⁸³

Llegados a este punto, conviene recordar lo que al principio de este trabajo se explicó: el tardío desarrollo económico y social de España trajo consigo la asimilación retardada de las nuevas corrientes estéticas y el lento abandono de las viejas, a lo que se unió una mentalidad conservadora que dificultaba todo atisbo de modernidad. Esta situación contrastaba enormemente con la vivida en París durante esos mismos años, como hemos visto en páginas anteriores, donde el Salón se veía como algo progresivamente trasnochado, los impresionistas habían pasado su momento álgido y el simbolismo estaba apunto de eclosionar, por dar unas notas muy generales que nos permitan tener una visión comparativa entre ambos países en cuanto a la evolución artística se refiere.

En España, el proceso de renovación plástica tampoco fue igual en las distintas ciudades⁶⁸⁴. Mientras Madrid vivía apegada al sistema oficial y al academicismo, Barcelona y Bilbao fueron los dos centros principales donde se fraguó la modernidad

⁶⁸³ Remito a los libros de historia contemporánea de España citados en las notas 42, 44 y 45.

⁶⁸⁴ En la introducción a su libro *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España* (2013), Valeriano Bozal explica así el difícil concepto de modernidad: “Creo que la modernidad supone determinados estándares económicos, sociales, político morales y culturales que tienen cronología diferente en los diversos países. Alcanzarlos no es un proceso lineal y directo, tal como nuestra historia pone de manifiesto. No sólo porque en ocasiones se hayan producido rupturas traumáticas y retrocesos, también porque la paradoja puede acompañar a planteamientos que, mirando a la tradición, muchas veces identitaria y rural, poseen, sin embargo, un lenguaje moderno. Este fenómeno no se ha producido sólo en la cultura catalana de principios de siglo, algunos de sus rasgos los encontramos también, por ejemplo, en el marco de la España Negra. Ahora bien, en general, cabe decir que el proceso en el camino de la modernidad ha sido complejo y costoso, lleno de balbuceos y retrocesos.”

artística, por estar económicamente más desarrollados (uno por la industria textil y el otro por la siderúrgica). En Cataluña, un tipo de pintura de paisajes, bodegones, escenas de género, etc. se vendía en galerías de arte privadas (la Sala Parés de Barcelona fue la más importante), destinadas a adornar las viviendas que la burguesía se hacía construir en el nuevo barrio del Ensanche. Al mismo tiempo, pintores como Ramón Casas (1866-1936), Santiago Rusiñol (1861-1893) o Miquel Utrillo (1858-1930), que pasaron tiempo en París, aportaron las novedades impresionistas y postimpresionistas en cuanto a técnica y temática: ángulos y encuadres inusuales, tonalidades distintas, y la vida bohemia parisina de calles y patios trasladada a Barcelona. A partir de la década de 1880 entran en escena el modernismo y el simbolismo, y hacia el final de la centuria toma el relevo la siguiente generación con Isidro Nonell (1873-1911), Joaquín Mir (1873-1940) y Anglada Camarasa (1871-1959) a la cabeza. Por dar una nota final significativa, Picasso se establece en la capital catalana en 1895.



Rusiñol, *El pati blau*, 1892, 68x53 cm, Abadía de Montserrat



Nonell, *Pobres esperando la sopa*, 1899, 51x65 cm, Abadía de Montserrat

En cuanto al País Vasco, destacan Ignacio Zuloaga (1870-1945), Adolfo Guiard (1860-1916), Darío de Regoyos (1857-1913) y Francisco Iturrino (1864-1924), nacidos entre la década de 1850 y la de 1870, al igual que Sorolla, Rusiñol, Casas, Anglada Camarasa, Mir y Nonell. Más que el lugar de nacimiento (Zuloaga era guipuzcoano pero Regoyos era asturiano e Iturrino santanderino, y además los tres vivieron en varios sitios), compartieron un nuevo lenguaje plástico y su paso por París o Bruselas; de modo que introdujeron (como los artistas catalanes antes mencionados) la modernidad en el arte español. Algo más jóvenes eran los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Juan Echevarría y Aurelio Arteta, cuya obra presenta una mayor unidad iconográfica que los anteriores, y sobre todo, una importante clientela que demandaba la temática vasca en la próspera y burguesa ciudad de Bilbao.⁶⁸⁵

A estos dos focos hay que añadir un tercero, el levantino⁶⁸⁶. En Valencia, una larga tradición en la enseñanza de las Bellas Artes (la Academia de San Carlos se fundó en 1768), propiciaba el gusto por la pintura en una región que, desde el siglo XV, era tierra

⁶⁸⁵ Para el último tercio del siglo XIX, consultar la segunda parte del manual básico ya citado: Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, 2005.

⁶⁸⁶ Hay que tener en cuenta, que otras regiones como Galicia y Asturias, por ejemplo, también tuvieron sus artistas que contribuyeron a la renovación plástica española, pero no entraremos aquí en mayores explicaciones al respecto. Para una visión de conjunto de todas ellas, leer el catálogo: VV.AA., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, 1993-1994.

de pintores. Al mismo tiempo, un tipo de sociedad menos conservadora que la madrileña, enriquecida y vitalista, dio paso a una temática de actualidad en los cuadros como ocurría en Cataluña. Finalmente hay que mencionar la figura de Sorolla y su proyección internacional. Todo ello hace del foco levantino un importante centro de renovación plástica entre 1873 y 1885⁶⁸⁷. Pues bien, fue en Valencia donde la influencia de Rosales tuvo un especial arraigo, como veremos seguidamente.

La herencia de Rosales en los pintores valencianos

Ya vimos cómo en la Exposición Nacional de 1871 y a raíz del impacto que causó *La muerte de Lucrecia*, los pintores más jóvenes, en su mayoría valencianos, fueron criticados por seguir a Rosales en “sus perniciosas maneras”, aquéllas que les hacían desviarse del recto camino del academicismo. Navarro Reig los llamaba “los pintores francos” (la misma excesiva franqueza que criticaba en Rosales) refiriéndose a Manuel Domínguez, Francisco Domingo, Emilio Sala y Alejandro Ferrant (ver pág. 335). Esta influencia se tradujo en un nuevo concepto de la mancha y en la estética del no acabado. Así, la factura abocetada, característica del pintor madrileño, fue haciéndose cada vez más libre en aquéllos sus seguidores, que la fueron aplicando a otro tipo de asuntos, puesto que los de historia dejaron de tener predicamento; en definitiva, iba primando la expresión pictórica frente al tema representado. Al mismo tiempo, estos pintores valencianos recogieron el testigo de Rosales en cuanto a las referencias a la Escuela de Oro, como ya hacían notar los críticos, por ejemplo, Peregrín García Cadena, al decir de ellos “que habían contribuido honrosamente al renacimiento del arte español por su estilo castizo” (ver pág. 349).

Pero la estela de Rosales no sólo se dejó ver en el estilo de estos pintores, también contribuyó la profunda admiración que sentían por él. Aquéllos que le conocieron, y

⁶⁸⁷ Este hecho ha tardado en aceptarse, pues durante mucho la historiografía dio prioridad a Regoyos, Rusiñol y Casas, como iniciadores de la modernidad. Ya en 1958 Lafuente Ferrari se lamentaba de ello: “La apatía española ha hecho que esta escuela no haya logrado aún los estudios especiales que merecen las personalidades que la compusieron. De Ferrándiz a Sorolla, pasando por Gisbert, Agrasot, Cortina el malogrado, Cubells, Domingo, Peyró, Muñoz Degrain, Pinazo, Sala, Benlliure...” (contestación al discurso de ingreso en la Academia de San Fernando del pintor Ramón Stolz).

algunos fueron sus pupilos, transmitieron la admiración que por el maestro madrileño profesaban, a sus propios discípulos; y éstos, a su vez, lo hicieron a los suyos. Podemos seguir, de esta manera, una cadena, de pintor a pintor, hasta el siglo XX que, si bien, ya no denota influencia alguna en el estilo de los artistas de la pasada centuria, debido a los cambios de gusto, lo que queda es el respeto y consideración por Rosales como persona y como artista (prueba de ello es la unánime respuesta a contribuir para levantar un monumento en su honor, en 1878, por parte de muchos artistas del momento, también músicos y autores teatrales, ver pág. 515). Esto es una parte importante de su fortuna crítica no sólo durante el periodo que nos ocupa, sino hasta hoy.

Sin analizar en profundidad el estilo de cada uno de estos pintores, pues no es el propósito de este trabajo, pasemos a dar unas notas explicativas centradas en el tema que nos interesa:

Empecemos por Francisco Domingo Marqués (1842-1920). Recordemos que recién llegado a Roma, en 1868, buscó el magisterio de Rosales, a quien ya admiraba siendo un joven estudiante en Madrid (ver pág. 79). Al principio, compartía con él las referencias a Velázquez (lo había estudiado en el Real Museo de Pintura y Escultura), así como la sobriedad y la tendencia al abocetamiento, pero no el gusto por los cuadros grandes de historia. Casi al mismo tiempo conoció a Fortuny que estaba pintando su cuadro *La Vicaría*, y quedó totalmente deslumbrado. De modo que la *Santa Clara* de Domingo es el ejemplo más evidente de influencia rosalesca y maneras velazqueñas (el bodegón de primer término nos remite a los del siglo XVII), ya que pronto se decantó por la pintura fortunesca, y la pincelada inacabada que podía asemejarse a la de Rosales, derivó en un virtuosismo más cercano al catalán. Podríamos decir que tuvo la influencia de los dos, pero cuando volvió a Valencia, la pintura de género fue la que le dio el éxito comercial. En palabras de Francisco Pompey, en su libro sobre Rosales (1953), Domingo siempre guardó por él “su más grande admiración y afecto”⁶⁸⁸. El pintor valenciano transmitió esta admiración a su discípulo José Benlliure (1855-1937), en cuyo texto sobre su maestro ya aludido (“Recuerdos de Arte. Francisco Domingo”, 1916), se refiere a él como el “gran Rosales”.

⁶⁸⁸ Francisco Pompey, *Op. Cit.*, 1953, pág. 23. Ver nota 124.

Antonio Muñoz Degrain (1843-1924). Coincidió con Francisco Domingo en la Academia de San Fernando (después de pasar, ambos, por la de San Carlos en Valencia), junto a Martínez Cubells; desde entonces admiró a Rosales. Acudió a la Exposición de 1871 con *La oración* o *Coro de monjas* en el que encontramos ecos *rosalescos*⁶⁸⁹. Parecido ambiente de un interior, que nos remite al *Testamento de Isabel la Católica*, lo vemos representado en sus cuadros de la década de 1880 de inspiración literaria, como *Los amantes de Teruel* y, sobre todo, en el baldaquino de la cama de *Otelo* y *Desdémona*. Pero, como los demás pintores valencianos de su generación, la pincelada es más libre que en Rosales. Dada su longevidad, su pintura pasó por distintas fases: pintura escapista, irrealista, simbolista, modernista, incluso wagneriana, como las llama Julián Gállego⁶⁹⁰.



Antonio Muñoz Degrain, *Los amantes de Teruel*, 1884, 330x516 cm, Museo del Prado

Salvador Martínez-Cubells (1845-1914) fue compañero de los dos anteriores, son los tres jóvenes de la anécdota, los que se acercaron a Rosales la víspera de la Exposición de 1864 (ver pág. 79). Su cuadro *La vuelta del torneo* (1881) es el ejemplo más evidente

⁶⁸⁹ Eligió un tema parecido a la *Santa Clara* de su amigo Francisco Domingo. De hecho, los dos remiten a los maestros del pasado, como dijo José María López Mezquita en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, refiriéndose al cuadro de Muñoz Degrain: “por la coloración, el lienzo nos lleva al Greco” (*Discurso leído en el acto de recepción pública en la Real Academia de San Fernando*, 1925).

⁶⁹⁰ Julián Gállego, “El exotismo de Muñoz Degrain”, en VV.AA., *Antonio Muñoz Degrain, Valencia 1840-Málaga 1924*, octubre-diciembre 1995, pág. 21.

de influencia de Rosales, por la perspectiva aérea, las baldosas del suelo y, de nuevo, el tipo de pincelada suelta.



Martínez Cubells, *La vuelta del torneo*, 1881, 95x135 cm, Museo de San Carlos de Valencia

Pasemos, seguidamente, a los nacidos en la década de 1850, o casi:

Emilio Sala y Francés (1850-1910). En su época de estudiante en Madrid admiró a Velázquez. *La prisión del príncipe de Viana*, con el que se dio a conocer en 1871, era un cuadro de clara inspiración rosalesca como ya dijeron los críticos (ver pág. 335). Lo mismo podríamos decir del *Retrato de Ana Colin de Perinat* (1874), cuya sobriedad y realismo recuerdan a los de Rosales; incluso en un cuadro más tardío, pero de historia, como *La expulsión de los judíos* (1885), apreciamos el mismo aspecto inacabado que empleara Rosales. De hecho, con motivo de la Exposición Nacional de 1875, se dijo: “si bien faltará un Rosales madrileño que presida, habrá un Rosales valenciano que verá sin duda alguna coronada su juvenil cabeza con el laurel de los genios. Emilio Sala está muy próximo a ocupar el vacío que el autor de *La muerte de Lucrecia* dejó al remontar su vuelo y perderse entre las azules y luminosas regiones”⁶⁹¹. Lo interesante de esta cita es que a Rosales se le empieza a recordar como el pintor de *La muerte de Lucrecia* y no de *El Testamento de Isabel la Católica*, signo de que la factura abocetada de la

⁶⁹¹ Teodoro Llorente, “Exposición de Bellas Artes en Madrid”, *Las Provincias*, 25 de octubre de 1875. En Javier Pérez Rojas, “Ignacio Pinazo en Italia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 70.

Lucrecia había sido adoptada por los jóvenes valencianos como un hecho aceptado en la nueva generación de artistas.



Emilio Sala, *La expulsión de los judíos*, 1889, 313x281 cm, Museo del Prado

Pero lo mismo que en Francisco Domingo, en el caso de Emilio Sala este tipo de pincelada se hizo cada vez más suelta, acercándose a la de Fortuny; y conforme avanza el siglo, su pintura se hace muy decorativa en una clara aproximación al modernismo, reflejando el mundo de la *Belle Époque*, género en el que se supo mover con soltura y vivacidad⁶⁹². Sala era además un artista culto y erudito, autor de *La gramática del color* (1899), cuyo éxito le procuró una cátedra en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, desde la que llegó a ser uno de los docentes más prestigiosos del fin de siglo; entre sus alumnos tuvo a Cecilio Pla.

Ignacio Pinazo (1849-1916) era compañero de Emilio Sala, más próximo a su edad que Francisco Domingo, el patriarca del grupo. Fue quizá, de todos ellos, en quien más influyó Rosales. De él es la frase: “En el entierro de Rosales, el muerto era yo”⁶⁹³. Ya

⁶⁹² Javier Pérez Rojas, “Un periodo de esplendor: la pintura valenciana entre 1880 y 1918”, en VV.AA., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, 1993-1994.

⁶⁹³ La frase figura entre los papeles de Pinazo guardados en su casa-museo de Godella (Valencia). Estas notas manuscritas fueron recogidas, organizadas y transcritas por Vicente Aguilera en su libro *Ignacio Pinazo* (1982, pág. 361). Agradezco esta información a José Ignacio Casar Pinazo.

hemos comentado la influencia de *El Testamento de Isabel la Católica* en su cuadro *Últimos momentos del rey Jaime el Conquistador* de 1881 (ver pág. 98). La herencia de Rosales en Pinazo era evidente para sus amigos que así se lo manifestaban, como Emilio Sala, el cual, en 1891, le escribió desde París reprochándole su encerramiento valenciano:

“... ¿Qué haces en Valencia? ¿Vegetar, comer, dormir y pintar algo para engañarte un poco? Tienes un talento como pocos, y por circunstancias que no son del caso explicar, tus facultades tomaron un rumbo determinado... Nadie como tú, el único que sigue representando la sobriedad y el trazo enérgico después de Rosales, en nuestra España, tiene derecho a ser mucho, y no estar metido en ese rincón.”⁶⁹⁴

Pinazo en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, en 1896, titulado “De la ignorancia en el arte”, defendió a los artistas contra aquéllos que pretendían saber de arte, contra los jurados de las exposiciones, etc; y trató cuestiones pictóricas, como, por ejemplo, el asunto del inacabado:

“... Ni el principio ni el fin de ese más allá puede comprenderse, pues su idea se pierde en el infinito, aunque no lo crean así aquéllos que consideran como meta del arte el dibujo acabado como ellos dicen, y el color más o menos fino. ¡Tan lejos están éstos de empezar a entender el sublime objeto del arte! ¡Tan fácil les es blasfemar de éste y profanar los nombres de Goya, diciendo que no acababa; del Greco, si estaba loco, y de Rosales y otros, criminales juicios de lesa arte!...

Elogia a Rosales y Fortuny, sus grandes referentes:

Rosales, inspirándose en Holbein, creó su famoso *Testamento*. ¿Y quién duda de la influencia de Rosales y Fortuny en la marcha progresiva del arte moderno, iniciado en Francia por Meissonnier?... Rosales trabajó para unir el ayer con el hoy, a la par que Fortuny el hoy con el mañana.”⁶⁹⁵

Pinazo se fascinó por Rosales y Fortuny en Roma, a partir de 1874, donde se hablaba de ellos como los dos astros de la pintura española contemporánea. Su obra *Juegos ícaros* de 1875 es la que mejor revela la herencia de Rosales en cuanto a la mancha constructiva, patente, sobre todo, en los pliegues de la tela. En otro lienzo *Sueño mitológico* o *Modelo dormida* (1877-79), se ven al fondo esbozadas unas figuras que

⁶⁹⁴ Vicente Aguilera, *Op. Cit.*, 1982, pág. 109.

⁶⁹⁵ Ignacio Pinazo, “De la ignorancia en el arte”, *Archivo de Arte Valenciano*, marzo de 1915. Existe una variante B del discurso que dio a conocer Vicente Aguilera (*Op. Cit.*, 1982, pág. 295).

son el grupo de Lucrecia, Bruto y Collatino del cuadro de Casto Plasencia, *Origen de la República romana* (1877), que, como sabemos, es la segunda parte de la historia de Lucrecia. Es como si se tratara de un homenaje a Rosales, a través del cuadro de Casto Plasencia, a quien, Pinazo conocía de Roma.⁶⁹⁶ Otro más tardío, *Un casacón observando* (1881), aunque de clara inspiración fortunesca, tiene algunos detalles, como el rayado hecho con el mango del pincel que ya practicó Rosales en su *Desnudo*. Y precisamente este cuadro del maestro madrileño estaría en su cabeza cuando pintó *Mujer en el baño* (1880).⁶⁹⁷



Pinazo, *Sueño mitológico o Modelo dormida*, 1879, 67x43 cm, IVAM

⁶⁹⁶ Javier Pérez Rojas, “Ignacio Pinazo en Italia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 144.

⁶⁹⁷ Javier Pérez Rojas, “Ignacio Pinazo en Italia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 165.



Ignacio Pinazo, *Juegos Ícaros*, 1875, 106x81 cm, Museo de Valencia

En definitiva, como dice Javier Pérez Rojas, “el bocetismo de Pinazo, aparte de las indudables deudas que tiene con Rosales, nos resulta en general más próximo a los tratamientos de Fortuny en aquellas obras en las que el preciosismo, en cuanto arte acabado y apurado, da paso al virtuosismo de la pincelada libre, suelta, atrevida y nerviosa que le permite adentrarse e intuir senderos de plena modernidad”.⁶⁹⁸

Incluiremos en este grupo, aunque no sean valencianos, a Alejandro Ferrant Fishermans (1843-1917), sobrino del pintor catalán Luis Ferrant, uno de los profesores de la Academia de San Fernando cuando Rosales era estudiante, y padre del escultor Ángel Ferrant (1890-1961). Ya hemos hablado de Alejandro Ferrant a propósito de los cuadros que presentan referencias al *Testamento* inmediatamente después de la Exposición de 1864 (ver pág. 97) y por su participación en la de 1871, junto a los demás jóvenes pintores seguidores de Rosales (págs. 335 y 336). También hemos comentado cómo su cuadro *El entierro de san Sebastián* de 1877 marcó la tendencia realista en la pintura religiosa (ver nota 455). Otro admirador de Rosales fue el sevillano José Villegas Cordero (1844-1921), que, como se ha dicho, compartió estudio con él en Roma (y

⁶⁹⁸ Javier Pérez Rojas (comisario), *Op. Cit.*, 2001, pág. 25.

luego con Fortuny), y que gracias al madrileño vendió su primer cuadro al marchante Stewart en Roma (ver págs. 184-185). En Villegas encontramos ecos rosalescos, entre otros, en su cuadro *La muerte del maestro* (1882-1893), aunque la pincelada es la preciosista de Fortuny y, sobre todo, en *Última entrevista de Juan de Austria y Felipe II* (1878). También incluiremos a Francisco Pradilla (1848-1921), así mismo discípulo de Rosales y a Manuel Domínguez (1840-1906), de los que ya hemos hablado.



José Villegas, *Última entrevista de Juan de Austria y Felipe II*, 1878, 80x130 cm, colección particular

Los artistas admiradores de Rosales, nacidos en la década de 1860, fueron:

Cecilio Pla (1860-1934). Publicó *Cartilla del arte pictórico* en 1914, siguiendo los pasos de su maestro Emilio Sala. La primera parte está dedicada a cuestiones técnicas del ejercicio de la pintura; y la segunda es una selección de pintores españoles célebres: Pedro Berruguete, Antonio Moro, Ribera, El Greco, Velázquez, Goya, Rosales. Dice así:

“Desde Goya, es verdaderamente notable que hasta Rosales no existiera entre los pintores más que un arte puramente rutinario y sujeto a moldes de amaneramiento francés... Eduardo Rosales fue hijo de aquella escuela, pero hijo que vio claro lo equivocado de aquel camino, y con su temperamento comprendió que la buena pintura española fue siempre sincera y sobria, y no necesitaba sujetarse a modas pasajeras... Produjo verdadera pintura a la par que demostró poseer un sentimiento inmenso, llevando a todos sus cuadros la nota poética que su alma sentía con el romanticismo propio de su tiempo.”

Y en cuanto a la dicotomía Rosales-Fortuny:

“En la época que Messonier en Francia y Fortuny en España lograban los mayores éxitos, Rosales se encontraba pobre y solo, pero convencido de que su arte sería siempre el verdadero, y no se apartó de su camino. La mayor parte de sus compañeros imitaron tanto en los asuntos como en la paleta a Fortuny, artista personalísimo y grande, pero doblegado a las exigencias del público y comerciantes del arte.”⁶⁹⁹

Por otra parte, en el estilo de Cecilio Pla no encontramos referencias pictóricas de Rosales tan claras como en Pinazo. La libertad y dinamismo del concepto de mancha alcanzan en él cotas elevadísimas, al igual que en Pinazo al final de su vida, cierto es.



Cecilio Pla, *La mosca*, 1897, 138x77 cm, Museo de San Carlos de Valencia

Cecilio Pla fue profesor en la Academia de San Fernando entre 1910 y 1931 rebelándose como un maestro muy querido por sus alumnos. Los granadinos José María López Mezquita (1884-1954) y José María Rodríguez Acosta (1878-1941) estuvieron en un primer grupo de alumnos que emerge en 1900. Los que empezaron su aprendizaje en 1910 se identifican con la vanguardia, y entre ellos estuvieron varios de los integrantes de la Escuela de París de los años 20: Francisco Bores (1898-1972), Pancho Cossío

⁶⁹⁹ Cecilio Pla, *Cartilla de arte pictórico. Primera enseñanza artística*, 1914, pág. 73.

(1898-1970) y Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), que siempre coincidieron en una gran estima hacia su maestro⁷⁰⁰.

Lo que nos interesa en Pla es su idea sobre el arte español, dentro de la cual el lugar que ocupa Rosales es muy alto, siendo esta opinión la que trasladó a sus alumnos. Así, por ejemplo, un joven López Mezquita escribía a su amigo Rodríguez Acosta, desde Madrid, contándole las enseñanzas de su maestro Pla, no sólo en cuestiones técnicas sino con respecto a los maestros del pasado. En una carta del 28 de enero de 1896, después de su visita al Museo del Prado, en la “Sala de lo Moderno”, le comenta sus impresiones ante los cuadros de Rosales: “Rosales. *La muerte de Lucrecia* que es de primera, y parece mentira que se acerque uno y parezca que no está concluido.”⁷⁰¹ Es decir, le llama la atención la factura abocetada de la obra, cualidad que habían asimilado los seguidores del pintor madrileño, más allá de que se tratara de un cuadro de historia. Muchos años después, Bores también rememoraba, en 1957, sus tiempos de estudiante con Pla y las visitas al Museo: “Pintábamos con modelo e íbamos al Prado a copiar las obras maestras, lo cual era para mí, que desde niño dibujaba, un verdadero placer al tiempo que un aprendizaje.”⁷⁰²

Es decir, la admiración por Rosales que ya sentía Emilio Sala se la transmitió a Cecilio Pla, y éste, a su vez, primero a López Mezquita y después a los más jóvenes como Bores (discípulo, además, de éste último). Pancho Cossío decía de Pla en 1921: “Cecilio Pla fue un gran maestro, con quien estamos en deuda muchos pintores; a él le debo el valor de la tradición española”.⁷⁰³ Hay que tener en cuenta que los pintores valencianos fueron muy denostados (ya lo habían sido a final de siglo por la generación del 98) en los años 20 (Dalí aborrecía a Sorolla), pero se salvaba a Cecilio Pla precisamente por la buena opinión de sus discípulos como Bores o Pancho Cossío, pintores vanguardistas. Esto ha favorecido su fortuna crítica. Y así, la importancia que otorgaba Cecilio Pla a la

⁷⁰⁰ Fernando Huici, “Pla, maestro de pintores”, en VV.AA., *Cecilio Pla*, noviembre-enero 1999, pág. 61.

⁷⁰¹ En Francisco Javier Pérez-Rojas (comisario), *López Mezquita, 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*, 2007, pág. 37.

⁷⁰² En Fernando Huici (texto), *Cossío*, 2004, pág. 13.

⁷⁰³ En Ángel de la Hoz y Benito Madariaga, *Pancho Cossío. El artista y su obra*, 1990, pág. 26.

escuela española, en la cual Rosales ocupaba un alto lugar, fue inoculada a sus discípulos.

Un caso singular: Sorolla y su conexión con Velázquez

He querido dejar para el final de este recorrido de pintores valencianos seguidores de Rosales a Joaquín Sorolla (1863-1923), nacido, como Cecilio Pla, en la década de 1860. Sorolla no fue un teórico del arte como Pla ni tuvo tantos discípulos, ni seguramente fue tan entusiasta de Rosales como él. Lo que nos interesa de Sorolla con respecto a Rosales es que estuvieron conectados a través de Velázquez, justo en un momento en que el maestro sevillano gozaba de una inmejorable fortuna crítica, también entre los pintores europeos y norteamericanos, como John Singer Sargent (1856-1925), especialmente cercano a Sorolla, que hizo patente su admiración por el maestro sevillano en el lienzo *Las hijas de Edward Darley Boit* (1882).⁷⁰⁴

Recordemos que el legado de Velázquez también había sido recogido por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX, en especial por Rosales. Pues bien, este legado había estado presente así mismo en los pintores más jóvenes; en el caso de Sorolla, desde el principio de su carrera. Así, en la década de 1880, el pintor valenciano copió cuadros de Velázquez en el Museo del Prado, como el de *La reina Mariana de Austria* (1884, colección Masaveu), volviendo sobre él años más tarde al retratar a *La actriz María Guerrero como “La dama boba”* (1897, Museo del Prado), que remite a *La infanta Margarita de Austria* del pintor sevillano. Sorolla siguió recordándolo al pintar desnuda y de espaldas a su esposa Clotilde en 1902, en una clara alusión a la *Venus del Espejo*, por citar algunos ejemplos.

⁷⁰⁴ Ver catálogo de la exposición: VV.AA., *Sargent/Sorolla*, octubre-enero 2007. En las mismas fechas, el cuadro citado de Sargent, *Las hijas de Edward Darley Boit* fue expuesto en el Museo del Prado, como “obra invitada”, claramente inspirado en *Las Meninas*. Sargent, además, fue alumno de Carolus Duran en París, a su vez gran admirador de Velázquez, quien le animó a ir a Madrid a copiar al maestro sevillano en 1879.



Sorolla, *La actriz María Guerrero como "La dama boba"*, 131x120 cm, Museo del Prado

Al mismo tiempo, Sorolla, en sus años de formación, también hizo apuntes de los cuadros de Rosales.⁷⁰⁵ De hecho, entre 1882 y 1886 se realizaron más de cincuenta copias de los dos principales cuadros de Rosales en el Museo del Prado, circunstancia que no se produjo con ningún pintor de su generación, sólo le superaban en número de copias Murillo y Velázquez.⁷⁰⁶ Esto quiere decir que tanto el pintor madrileño como el maestro sevillano gozaron, desde sus respectivas atalayas y con sus distintos grados de influencia, de altísima reputación en este periodo. Con respecto a Velázquez, ya hemos hablado en el capítulo de Francia de los viajes de los pintores de ese país a Madrid durante la década de 1860 (y antes, pero ahora nos interesan, especialmente, aquéllos) para copiar los cuadros del maestro sevillano en el Museo del Prado. Pues bien, esta tendencia continuó en la década de 1880 y en posteriores años, tanto en artistas franceses (Degas vino en 1889, Renoir en 1891, Toulouse-Lautrec en 1894, por ejemplo), como norteamericanos afincados o no en París (John Singer Sargent en varias ocasiones entre 1879 y 1915, William Merrit Chase en 1881, por citar algunos), lo que significó el triunfo definitivo de Velázquez y la consagración de su influencia en la

⁷⁰⁵ En el libro de copistas del Museo del Prado se registra el 29 de abril de 1884 a Joaquín Sorolla copiando *Estudios de Rosales* en un lienzo de 115x150 cm. En Carlos G. Navarro, "Eduardo Rosales, modelo de perfección", en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, nota 36, pág. 267.

⁷⁰⁶ Carlos G. Navarro da la lista completa de los pintores que copiaron a Rosales, en las notas 34 y 35 de su texto "Eduardo Rosales, modelo de perfección", en VV.AA., *Op. Cit.*, 2008, pág. 267. Según el autor, los casos más famosos son la copia del *Testamento* por Felipe Checa (1844-1906) en el Museo de Badajoz, la de Manuel Ruiz Guerrero (1844-1917) de la Diputación de Granada, o la anónima de la *Lucrecia* del Museo de Ávila, por citar algunos.

pintura francesa y norteamericana del último tercio del siglo XIX⁷⁰⁷. Velázquez había sido “buscado” por aquellos pintores próximos al realismo, nacidos en la década de 1830, y volvía a ser buscado por los pintores impresionistas en los años 1880 y 1890, en una época en que se reivindicaban, sobre todo, las últimas obras de Velázquez, las de factura más deshecha, que no en vano, fueron calificadas como “impresionistas”⁷⁰⁸.

La reivindicación de Velázquez, por tanto, venía por un lado, de mano de los pintores realistas franceses de la generación de Rosales, y por otro, de los pintores impresionistas (algunos de los cuales incluso eran de la generación de Rosales, como Degas, nacido en 1834). Y en España ocurría igual: el legado de Velázquez había sido evidente para el asentamiento del realismo desde la década de 1860, a partir de cuadros como *Las Meninas* o *La rendición de Breda*, mientras que otros cuadros, como *Las Hilanderas* fueron los preferidos de los pintores y los historiadores del arte de la generación de Sorolla, por su abocetamiento y afinidad con el tipo de pincelada del impresionismo. En el caso de Rosales se repetía esta querencia por unas obras u otras, según el gusto del momento: *El Testamento de Isabel la Católica* era el cuadro que habían preferido los pintores de su generación próximos al realismo, mientras *La muerte de Lucrecia* lo era de aquellos artistas más jóvenes, sobre todo valencianos, que habían hecho del abocetamiento del cuadro su bandera, según hemos visto.

Volviendo al joven Sorolla, tras su paso por Madrid, marchó a Roma con una pensión conseguida con su cuadro de historia *El Palleter declarando la guerra a Napoleón* (1884, Palau de la Generalitat de Valencia). En esta obra se dejan sentir los estudios de los cuadros de Velázquez realizados en el Museo del Prado, así como la herencia de Rosales pero pasada por Pinazo y Sala⁷⁰⁹. En cuanto a los estudios de niños desnudos, la influencia de Pinazo se deja sentir en su *Niño desnudo con una bola* (1887, Museo de Bellas Artes de Valencia), pero a través del más rosalesco de los hechos por Pinazo, *Juegos ícaros*. Y aún hay más. Sorolla pintó una *Bacante en reposo* (1887, Museo de

⁷⁰⁷ José Álvarez Lopera, “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX”, en *Op. Cit.*

⁷⁰⁸ Algunas monografías sobre Velázquez lo presentaban como precursor del impresionismo, como la de R.A.M. Stevenson (Londres, 1895). Igualmente, Aureliano de Beruete (París, 1898) caracterizó el estilo final del maestro sevillano como impresionista. En José Álvarez Lopera, “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX”, en *Op. Cit.*

⁷⁰⁹ Francisco Javier Pérez Rojas, “Sorolla y la pintura española de su tiempo”, en VV.AA., *Joaquín Sorolla*, mayo-septiembre 2009, pág. 146.

Bellas Artes de Valencia) que repite claramente la postura de la *Mujer tendida* de Rosales (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires) y *La Odalisca* de Fortuny (Museo Nacional de Arte de Cataluña)⁷¹⁰. No olvidemos que Rosales y Fortuny eran los dos astros de la pintura española cuya estela estaba muy presente en la Roma de la década de 1880, tal y como cuentan Luis Llanos y José Benlliure (ver págs. 373 y 374).



Sorolla, *Niño desnudo con una bola*, 1887, 100x74 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia

Fue en aquella Roma de los años 1880, donde Sorolla tuvo como maestros a Francisco Pradilla, José Villegas y Emilio Sala. Los dos primeros habían sido discípulos de Rosales en la Ciudad Eterna. Por tanto, la presencia del pintor madrileño siguió gravitando sobre Sorolla en sus años romanos a través de aquéllos que lo trataron en vida.

Pero hay algo más sutil que conecta a Sorolla con Rosales: el placer de pintar. Si tomamos el *Desnudo* de Rosales, como el cuadro donde su autor desplegó toda una libertad pictórica que lo llevó a las más altas cotas de modernidad, para una obra de 1869 de un pintor madrileño adscrito al sistema oficial, ese gusto por la pura pintura

⁷¹⁰ Ficha de la *Bacante en reposo* de Sorolla por Carlos González Navarro en VV.AA., *Joaquín Sorolla*, 2009.

patente en el cuadro es el mismo que despliega Sorolla en la mayoría de los suyos. Es decir, lo que hacía único a Rosales, al tiempo que lo conectaba con Velázquez a los ojos de estos pintores valencianos más jóvenes que él (todos admiradores del pintor sevillano también), es que no copiaba la realidad: la interpretaba, usando una técnica audaz para su tiempo, que ambos llevaron al límite.

El fin de la pintura de historia. El realismo

Al mismo tiempo que hacía su aparición la modernidad en el arte español de mano de los pintores valencianos, como uno de sus principales focos, el sistema oficial de Exposiciones Nacionales en Madrid continuaba vigente. Así, la pintura de historia, como género que gozaba de la protección del Estado y de la Academia de San Fernando, siguió teniendo gran aceptación durante el decenio de 1880. Recordemos que tras los años de la Revolución y la República, al final de la década de 1870 (Pradilla ganó la primera medalla con su *Juana la Loca* en 1878), el número de cuadros de historia se mantuvo alto en las Exposiciones Nacionales de los años 1881, 1884 y 1887 (ver pág. 39). Sin embargo, el realismo que ya introdujo Rosales en el género con *El Testamento de Isabel la Católica* en 1864, fue en aumento de mano de otros pintores, hasta llegar a obras como *La leyenda del rey monje* o *La campana de Huesca* (1881) de Casado del Alisal, verdadero alarde realista que rozaba lo macabro; o *Los fusilamientos de Torrijos* (1886) de Gisbert, de un realismo más frío aunque no por ello menos crudo, por citar dos artistas de la generación de Rosales. Es decir, la verosimilitud que conllevaba el realismo, apartó cada vez más a la pintura de historia de su fin: el mensaje moral que debía aportar, más cercano al concepto de lo ideal que al de lo prosaico. Así lo veía un crítico de la época, Pérez Villaamil:

“Los pintores modernos comienzan por buscar los accidentes externos de un hecho, más o menos histórico, donde pueden ostentar sus aptitudes técnicas y sus estudios académicos. Todo está muy bien y muy perfecto. De aquí resulta que el arte cae en el realismo, en la imitación fría de lo verdadero, sin añadir a las escenas de la vida humana ni un rasgo de idealismo que las transfigure y ennoblezca.”⁷¹¹

⁷¹¹ Pérez Villaamil, “Exposición de Bellas Artes”, *Siglo Futuro*, 19 de febrero de 1878. En Carlos Reyero, *Op. Cit.*, 1989.



Casado del Alisal, *La leyenda del rey monje*, 1880, 356x474 cm, Ayuntamiento de Huesca



Gisbert, *Los fusilamientos de Torrijos*, 1888, 390x601 cm, Museo del Prado

En este sentido, recordemos que ya José Brel, en su texto sobre Rosales leído durante el homenaje en el Ateneo de Valencia en 1875, no consideraba al pintor madrileño como un pintor realista sino como un idealista; lo mismo que Gonzalo Salvá para quien el realismo era una grosería. El debate en torno al realismo, o más precisamente, si su influencia suponía progreso o decadencia en el arte, volvió a surgir en el Ateneo de Valencia en el curso de 1882-83, cuando otra vez José Brel lo condenó por estar fundado en las doctrinas positivistas.⁷¹² Los partidarios del gran género seguían

⁷¹² Vicente María Roig Condomina, *Op. Cit.*, 1995, pág. 110.

defendiendo el carácter idealista que debería tener la pintura de historia, de ahí que el excesivo realismo no tuviese cabida en ella; y esto fue lo que precisamente la aniquiló: el hecho de que los temas del pasado, al no estar acompañados de un tratamiento idealista, dejaron de proporcionar una lección moral, dando paso, así, a los temas del presente cuyo estilo realista les era más propicio.

Son las mismas cuestiones artísticas que se habían debatido en París o Roma (ver nota 510), que ya planteaba Viollet-le-Duc, o Charles Blanc, el gran defensor de la pintura de historia, desde mitad de siglo, sólo que en España se trataron años más tarde, en la década de 1880. Así, por ejemplo, el otro gran lienzo de Pradilla, *La rendición de Granada*, que había sido pintado para la colección de cuadros de historia que estaba creando el Senado en 1882, fue enviado a la Exposición Universal de París de 1889, esperándose encontrar el mismo éxito de 1878 con *Juana la Loca*. Y, sin embargo, el que se premió fue *Una sala de hospital* de Luis Jiménez Aranda, cuadro realista pero con temática de actualidad, prueba de que la pintura de historia estaba dando paso a la pintura social, o dicho de otra manera, los temas del pasado estaban siendo sustituidos por los del presente, aunque todavía pintados en gran formato. El hecho no fue entendido en España y fue tomado como una humillación hacia el gran género, y en particular hacia Pradilla, lo que nos indica el alto grado del conservadurismo existente en la sociedad española, y en especial, de la crítica nacional del momento.



Jiménez Aranda, *Una sala de hospital*, 1889, 290x445 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla

La pintura de historia fue languideciendo, ya que el gusto estaba cambiando. Las novedades llegadas de París -donde cada vez acudían más los artistas en contraposición a Roma- marcaban las pautas artísticas. En definitiva, la modernidad se estaba abriendo paso en el arte español, el cual, después de tanto tiempo encorsetado por tantos valores ajenos a él empezó a cambiar. Así, el realismo fue anulando el objetivo de la pintura de historia, la cual derivó en pintura social, en cuanto a temática y sentido, como se ha dicho; y en cuanto a forma, el estilo realista evolucionó hacia la pura pintura, esos valores plásticos que ya hemos comentado en los pintores valencianos.

Pero lo paradójico es que el realismo no era una novedad en la pintura española, sino una forma de representación tradicionalmente muy arraigada desde el Siglo de Oro. Esto era algo evidente para los críticos franceses cuando vieron en la Exposición Universal de 1867 los cuadros de Rosales y sus compañeros: aquella pintura les recordaba a la de los viejos maestros españoles y la identificaban como escuela española, claramente diferenciada de la suya, de tradición clasicista. De esta manera, aunque el realismo entró en la pintura francesa por influencia de la escuela española, su irrupción y consolidación tiene que ver con el progreso de la sociedad francesa desde mediados de siglo: la pintura realista francesa era el reflejo de un país industrializado con una clase obrera (rural y urbana) concienciada, que Courbet y Millet representaban en sus lienzos (ver pág. 117). Sin embargo, en España, el progreso-industrialización no llegó hasta el último cuarto del siglo, momento en que los temas del presente se impusieron, y se toma conciencia de que el realismo propio de nuestra escuela es nuestro sello más distintivo, en una simbiosis en la que la pintura de historia ya no tenía sentido.

Al mismo tiempo, en estos años finiseculares y al amparo ideológico de la generación literaria del 98, se dio todo un debate acerca de lo que era español y lo que no era, siempre en torno al realismo, en el que la crítica y la historiografía jugaron un papel importante. Como afirma Carmen Pena, “se nacionalizó el arte del Siglo de Oro al insistir en la españolidad de los pintores”.⁷¹³ Tal fue la fortuna crítica de Velázquez, pintor cuyo estudio venía precedido por autores extranjeros, los cuales ya decían que el

⁷¹³ Carmen Pena: “La modernización del paisaje realista. Castilla como centro de la imagen de España”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1993, pág. 45.

realismo o naturalismo era la expresión artística más genuina de la escuela española, abanderada por el maestro sevillano.⁷¹⁴ Así lo proclamó Pedro de Madrazo en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando en 1870, al igual que Tubino, en el suyo de 1879. En 1885 Cruzada Villaamil publicó *Anales de la vida y de las obras de Velázquez*, mientras que las otras dos monografías sobre el pintor sevillano de finales de siglo, fueron las de Jacinto Octavio Picón (1899) y la de Aureliano de Beruete (en ésta, además, se incidía en el carácter impresionista de las últimas obras del maestro sevillano, ver nota 708).

Pues bien, fue en este contexto de recuperación del realismo, como paradigma del arte español, en el que se hace la genealogía de los artistas que mejor lo representan, donde mejor encajó la figura de Rosales. Dicha genealogía empezaba con Velázquez y Ribera, seguía con Goya, y algunos autores la completaban con Valdés Leal, Murillo, Rosales, Baroja y Maeztu, como veremos⁷¹⁵.

Rosales en la imagen de lo español a final de siglo

El periodo de la Restauración, en cierto modo optimista por la prosperidad que por fin llegaba al país, fue haciéndose pesimista a medida que se acercaba el ocaso del siglo, por la crisis del 98, momento en que se puso distancia respecto del racionalismo positivista y la fe en el progreso, a la vez que se dudó sobre las virtudes patrias. Así, de aquella nueva interpretación realista de lo español que idearon los institucionistas⁷¹⁶,

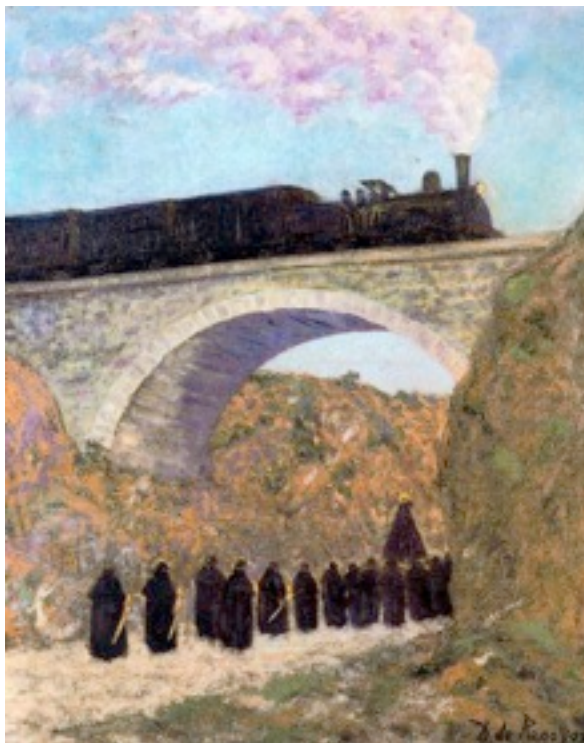
⁷¹⁴ Francisco Calvo Serraller, “Aureliano de Beruete y la cultura de la Restauración”, en VV.AA., *Aureliano de Beruete. 1845-1912*, marzo-mayo 1983.

Ortega y Gasset decía: “La segunda mitad del siglo XIX ha puesto a Velázquez en la cumbre suprema del arte. No nosotros, conste: los ingleses, los franceses nos han enseñado a mirar a Velázquez.” En Antonio Sequeros, *Ortega y la pintura*, 1981, pág. 68.

⁷¹⁵ Francisco Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, 1998, pág. 141.

⁷¹⁶ La Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por el krausista Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fue una institución educativa independiente y laica que estimulaba el debate crítico, dentro de un marco de libertad de cátedra universitaria, y que otorgaba gran importancia a la geografía. Las excursiones al Guadarrama y la Sociedad para Estudios del Guadarrama (1885) que promulgaban los institucionistas, eran parte de un proyecto nacionalista que convirtió a Castilla en la esencia del paisaje español, identificado con Velázquez y, sobre todo, con El Greco (pintor reivindicado en estos años finiseculares). A ello se unió toda una escuela de paisajistas continuadores de Carlos de Haes (el primero en ostentar la cátedra de paisaje en la Escuela de San Fernando, en 1844), con un tipo de pintura *plein air* de pincelada suelta, en la que destacó Aureliano de Beruete (1845-1912).

surgió una conciencia trágica y dolorida muy distinta tras el desastre del 98: la España Negra⁷¹⁷, representada, en especial, por pintores como Zuloaga, Regoyos y Gutiérrez Solana (que también escribió un libro con el mismo título en 1920), a los que acompañaban la mayoría de los escritores de la generación del 98, Valle Inclán y Unamuno fundamentalmente.⁷¹⁸



Regoyos, *Viernes santo en Castilla*, 1904, 81x65 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao

Esta visión oscura de España contrastaba con la de Sorolla, más luminosa (sin contar con algunos de sus cuadros como *Y aún dicen que el pescado es caro* o *Triste herencia*, por ejemplo, abiertamente críticos). Unamuno, incluso, habló de una España católica que era la de Regoyos y Zuloaga, y una pagana que era la de Sorolla (la sensualidad de Sorolla era incompatible con la austeridad de los noventayochistas). Esta opinión

⁷¹⁷ Título de la obra que recogía las impresiones del poeta belga Verhaeren y Darío de Regoyos a lo largo de un viaje entre 1888 y 1891, y que fue publicado en la revista barcelonesa *Luz* en 1898, con las ilustraciones del pintor español. Ver también la nota 454

⁷¹⁸ Para una visión actualizada del tema, especialmente en cuanto a similitudes pictóricas y literarias, leer el capítulo “España Negra”, en Valeriano Bozal, *Op. Cit.*, 2013, págs. 63-93.

también la compartieron José Ortega y Gasset, y Ramón Pérez de Ayala años después⁷¹⁹.

Dos Españas, aparentemente opuestas, pero que en realidad eran dos caras de la misma moneda, o de la misma pandereta, como lo explica Francisco Calvo Serraller: “La pandereta de Sorolla fue jovial y radiante, la más popular; la de Zuloaga, fúnebre, la que enarbolaban los siempre minoritarios intelectuales; ambas, no obstante, panderetas, procedían de un mismo estereotipo romántico de España, siempre recommenzado.”⁷²⁰ En efecto, dicho estereotipo romántico de España, engloba una misma idea de “lo español”, y unifica a todos los artistas con el mismo rasero de “escuela española”, al menos, de cara al exterior. De hecho, Sorolla y Zuloaga triunfaron en Estados Unidos a principios de siglo, y aunque los norteamericanos eran conscientes de sus diferencias pictóricas y conceptuales, eran ajenos a la polémica existente en España de los partidarios de uno y otro; igual que los franceses.



Zuloaga, *Cristo de la sangre*, 1911, 248x302 cm, Museo Reina Sofía

⁷¹⁹ Felipe Garín y Facundo Tomás, “La fortuna crítica de Sorolla”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 2009.

⁷²⁰ Francisco Calvo Serraller, *Op. Cit.*, 1998, pág. 229.



Gutiérrez Solana, *La visita del obispo*, 1926, 161x211 cm, Reina Sofía

Al mismo tiempo que tenía lugar el debate entre la España Negra y la Blanca, el rechazo a lo inmediatamente anterior, que era la pintura de historia, fue casi total, como ya les había ocurrido a los intelectuales de la generación de Beruete empeñados en modernizar España. Unamuno fue el más detractor: “horrenda y deshonorosa escuela que podríamos llamar histórica, o más bien escenográfica”⁷²¹. Julián Gállego explica las razones de este rechazo: “Se comprende perfectamente que una generación, la del 98, que decidió echar doble llave al sepulcro del Cid (más tarde se abriría con ganzúa) vea con antipatía un arte que justifica la política conservadora con ejemplos de los Reyes Católicos o de los conquistadores del Nuevo Mundo”⁷²². Valle Inclán, por ejemplo, declaraba en 1908: “Las Exposiciones Nacionales son una vergüenza y un necio despilfarro”⁷²³.

Azorín, sin embargo, dentro de este panorama detractor de su generación, era partidario de Rosales (también apreciaba a Sorolla, y prefería a Beruete que a Zuloaga): “He sentido siempre admiración por Rosales.”⁷²⁴

⁷²¹ En Julián Gállego: “La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma”, en VV.AA., *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes en Roma*, 1979, pág. 17.

⁷²² Julián Gállego: “La pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1979, pag. 20.

⁷²³ En Francisco Calvo Serraller, *Op. Cit.*, 1998, pág. 36.

⁷²⁴ En Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, 1964, pág. 162.

Aureliano de Beruete y Moret (1876-1922), hijo del pintor, fue historiador del arte, y por edad, está junto a los más jóvenes de la generación del 98, como Azorín. Si bien se educó en los ideales institucionistas, la distancia le permitió juzgar la pintura de historia con mayor condescendencia que sus mayores. Así, la considera una secuela del romanticismo, y destaca a Rosales, pues no se dejó arrastrar por las modas extranjeras ya que volvió sus ojos a los pintores españoles del Siglo de Oro:

“Rosales fue demasiado grande para dejarse arrastrar por la corriente, comprendió, y éste es su gran mérito, que el arte español en sus años había perdido todo carácter y no era sino un reflejo de producciones extrañas, y de la expresión pictórica, después, lo esencialmente español había sido sustituido por preferencias que venían de afuera. Tuvo el instinto de volver la vista a nuestro siglo XVII, y en los pintores de aquella centuria, especialmente, aprendió lo que necesitara para su expresión artística... No creemos que haya ejercido en él influencia determinada ningún extranjero y le consideramos como el más nacional, personal y varonil de los pintores de esta época.”⁷²⁵

Así, Rosales representaba -por su estilo realista- la esencia española en el arte, ejemplificada por los artistas del siglo XVII, que los intelectuales de este periodo legitimaban en aras de la nación, cuya cadena seguían construyendo con los artistas contemporáneos. Además, Rosales ya había sido comparado con Velázquez en vida, tanto por los críticos españoles como por los franceses: era el puente entre los viejos maestros y los nuevos. Todo ello le salvó de ser quemado en la hoguera junto al resto de pintores de historia.

Nos encontramos, pues, en este final de siglo, con que la fortuna crítica de Rosales tiene una doble vertiente, que no dos corrientes antagónicas. Por un lado, estaría dentro de la visión más española de nuestra pintura, en la línea del realismo que viene del Siglo de Oro y que continúa con Zuloaga y Gutiérrez Solana, es decir, la de los castellanos y austeros representantes de la España Negra, tal y como nos la describieron los pensadores de la generación del 98. Sin embargo, sus inmediatos seguidores fueron los pintores valencianos, es decir, los que, en principio, representaban la España Blanca. Recordemos que, a raíz de la Exposición Nacional de 1875, se escribió: “si bien faltará un Rosales madrileño que presida, habrá un Rosales valenciano” (ver pág. 408). Así, para los pintores valencianos de las generaciones posteriores, Rosales fue su principal

⁷²⁵ Aureliano de Beruete y Moret, “El cuadro como documento histórico”, *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*, 1922, pág. 26.

referente en la forma de pintar abocetada presente en *La muerte de Lucrecia*. Al mismo tiempo, la figura de Velázquez encabezaba ambas visiones presentes a su vez en Rosales, que, muy esquemáticamente serían: el realismo de *Las Meninas* era el mismo que el del *Testamento de Isabel la Católica*, y la libertad pictórica de *Las Hilanderas* se asemejaba a la de la *Lucrecia*. Esto no hace sino enriquecer (o complicar) la figura de Rosales que, a la postre, fue admirado por la mayoría de los pintores contemporáneos y respetado por los historiadores del arte. Y en esta admiración cada cual volcó su propia interpretación según su posición ideológica en temas artísticos o su estilo pictórico, tal y como se decía al principio de este capítulo.

B. FORTUNA CRÍTICA DE ROSALES EN EL SIGLO XX

El siglo XX se podría dividir en tres periodos: el primer tercio del siglo hasta la Guerra Civil, el franquismo, y desde el inicio de la democracia hasta hoy. Aunque la fortuna crítica de Rosales se ha mantenido, la valoración de su obra en el pasado siglo está condicionada por la preferencia de uno de sus dos principales cuadros, según cada momento, pudiéndose resumir de la siguiente manera: durante la Edad de Plata (el primer tercio del siglo), el cuadro preferido por los intelectuales fue *La muerte de Lucrecia*, por su manifiesta modernidad y distancia con respecto al conjunto de la pintura de historia; durante el franquismo, la obra que pasó a primer plano fue, en cambio, *El Testamento de Isabel la Católica*, puesto que su asunto, interesadamente convertido en emblema del tópico historiográfico español, encajaba muy bien con la ideología del régimen. A partir de 1975, puede decirse que los dos cuadros son igualmente valorados.

La Edad de Plata en España

La Edad de Plata de la cultura española transcurrió durante el primer tercio del siglo XX, hasta el estallido de la Guerra Civil en 1936⁷²⁶. Fue llamada así por la talla de sus pensadores, escritores, artistas, científicos, etc., agrupados en torno a la generación del 98 (por supuesto, todavía activos Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, Maeztu o Azorín), la del 14 (José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, etc.) y, por último, los más jóvenes, la del 27 (García Lorca, Dalí, Cernuda...). La actividad cultural del periodo, ya muy rica en la década de 1920, culminó en la Segunda República (1931-1936).

El debate sobre la España Negra (que hoy llamaríamos la España profunda) continuaba a comienzos de siglo, representada por pintores y escritores como Gutiérrez Solana (*Procesión en Toledo*, 1905) o el Madrid descrito por Baroja en la *La lucha por la vida* (1905), que seguían contrastando con los cuadros del Sorolla más luminoso. También pervivía -en los primeros años del siglo- la pintura realista con temática social, con obras tan emblemáticas como la *Cuerda de presos* (1901) de López Mezquita, o las de Joaquín Mir y Ramón Casas de tres años antes, *La catedral de los pobres* y *Garrote vil*, por ejemplo. Pero en los años 20, dicho debate estaba casi zanjado. En realidad, los pintores de una y otra tendencia, como se ha explicado en el epígrafe anterior, centraban en lo español el tema del arte contemporáneo; incluso aquellos más vanguardistas, los que a partir de 1900 comenzaron a instalarse en París, difícilmente pudieron librarse del peso o la huella de la identidad nacional⁷²⁷. En realidad, lo que caracterizó a este periodo era esa pugna entre novedad y tradición, entre el regeneracionismo y el tradicionalismo, que venía del anterior.

⁷²⁶ José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 1981.

⁷²⁷ La idea de escuela española existe desde el romanticismo como algo que inventaron tanto los autores extranjeros como los españoles (ver capítulo de Francia de este trabajo), y así se ha mantenido hasta la muerte de Franco. Este tema ha sido tratado recientemente por Javier Portús (*El concepto de pintura española. Historia de un problema*, 2011) y por Francisco Calvo Serraller (*La invención del arte español. Del Greco a Picasso*, 2013), tema recurrente en ambos.



Casas, *Garrote vil*, 1894, 127x162 cm, Museo Reina Sofía

Volviendo al tema que nos ocupa, la pintura de historia decimonónica seguía teniendo la peor fortuna crítica. Por ejemplo, el pintor y escritor Gabriel García Maroto (1889-1969) escribía:

“Mucho hay que agradecer a Sorolla su intervención en la historia de la pintura española; de no haber él renovado nuestro arte, aún seguiríamos haciendo aquellos grandes cuadros de historia vacíos de alma, pues autores, zafios y vacíos como sus obras, sólo atendieron a la interpretación de un pedazo de paño, de una piedra, de una coraza o un bruñido lanzón.”⁷²⁸

Sin embargo, Rosales continuaba ostentando una alta posición que lo separaba de sus compañeros de generación. De esta manera lo expresaba José Francés en su biografía sobre el pintor madrileño, en la que califica -como los demás- a la pintura de historia de “lepra del arte español” y a Rosales como “el precursor del realismo actual”:

“Así, ahora, en el momento de la definitiva renovación de valores pictóricos, permanece incólume y admirable Rosales, mientras se han hundido irrevocablemente tantos que obtuvieron clamorosos triunfos con los cuadros de historia... Incluso los más rabiosos iconoclastas de hoy se emocionan al pronunciar el nombre de Rosales. Y de entre las enormes máquinas pictóricas, sin alma, sin ambiente, sin la menor palpitación de vida, que imaginaron y -lo que es peor-

⁷²⁸ Gabriel García Maroto, “Renacimiento pictórico español”, *Del jardín en el arte*, 1911. Con esta opinión en relación a Sorolla, el autor parece desmarcarse de la animadversión que por el pintor valenciano sentían muchos intelectuales de la época.

realizaron los contemporáneos de Rosales, destacamos, como apartándolos del sacrílego contacto, *El Testamento*, *La muerte de Lucrecia* y el maravilloso *Desnudo de mujer*.”⁷²⁹

Lo interesante de la visión de Rosales que tienen los historiadores de este periodo, es que destacan *La muerte de Lucrecia* como la obra que marcó el principio de la modernización de la pintura española, o que, al menos, convulsionó el panorama artístico dentro del marco de las Exposiciones Nacionales por su tratamiento del tema y su atrevida técnica; al que además se añadía el *Desnudo*. Tal era la opinión de José Francés:

“El Rosales verdaderamente interesante, el que señala los comienzos de una radicalísima renovación de la pintura española, es el de la *Lucrecia* y de las obras coetáneas y posteriores a este lienzo prodigioso. Aquí es donde se afirma el realismo, el acercamiento a las sensaciones cordiales como beneficosa consecuencia del alejamiento de los artificios cerebrales.”⁷³⁰

Sin embargo, otros pensadores importantes del momento, por ejemplo, José Ortega y Gasset (1883-1955) o Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), no mencionan a Rosales en sus escritos. Las predilecciones de Ramón Pérez de Ayala, estaban en el siglo XX y en algunos pintores del XIX que vivieron en el siguiente. En su artículo de 1922, titulado “Pintura española”, hablaba de Pradilla y Villegas, que habían muerto poco antes, como de “dos venerables sombras”, y de fortunismo y pintura de historia como de los dos fenómenos más característicos de una realidad artística que, aunque estimable en cierta medida, por aquellos años hacía mucho tiempo que pertenecía al pasado.⁷³¹ Por su parte, Ortega y Gasset dedicó páginas a El Greco, Velázquez y Goya, y entre sus contemporáneos, a los hermanos Zubiaurre y a Zuloaga, pero no a la pintura del siglo XIX. Lo mismo que Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Tal era el deseo de estos intelectuales, conscientes de que formaban parte de la vanguardia que estaba

⁷²⁹ José Francés, *Op. Cit.*, 1921, pág. 10.

⁷³⁰ José Francés, *Op. Cit.*, 1921, pág. 11.

⁷³¹ Eduardo Quesada, “Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas”, en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de R. P. de A.* (autores: Florencio Frieria Suárez y José Tomás Cañas Jiménez), 1991, pág. 28.

regenerando la cultura española, de distanciarse por completo de un pasado al que consideraban obsoleto y atrasado.

La visión de Rosales por Eugenio d'Ors y Juan Ramón Jiménez

Eugenio d'Ors y Juan Ramón Jiménez merecen un capítulo aparte dentro de este periodo, por la importancia de sus figuras dentro del panorama intelectual español de la primera parte del siglo XX.

Eugenio d'Ors (1881-1954) consideraba a Rosales el puente entre la pintura antigua y la nueva, y así lo incluyó en un museo imaginario de arte contemporáneo. Este museo se llamaría *Mi Salón de Otoño*, para el que escribió un Manifiesto.⁷³² Lo primero que deja claro es que en él estarían los artistas contrarios al impresionismo:

“Debe aquí entenderse por arte nuevo el que empieza su acción al día siguiente de la apoteosis victoriosa del impresionismo, y contradiciendo sustantivamente su tendencia... La reacción contra las blanduras impresionistas, reacción que había de conducir, en camino ascendente, hasta los extremos rigurosos de la construcción.”⁷³³

Después hace un breve repaso a los pintores del siglo XIX, repaso que le permite encontrar en Rosales el antecedente adecuado para sus artistas modernos del siglo XX: “....el noble derecho que tiene el maestro glorioso a la veneración de los nuevos pintores, y tienen éstos a incluir a aquél dentro de su familia, no sólo como un precedente elevado, sino como una elocuente justificación”. D'Ors justifica la elección de Rosales pues es comparable a Isidro Nonell, el primero de sus elegidos: “en realidad Rosales, que cerrará con llave áurea nuestro Salón de Otoño, no está demasiado lejos de Nonell... Los dos son unos barrocos magníficos, unos coloristas pomposos dentro de la negra austeridad...”⁷³⁴

⁷³² Este Salón fue una propuesta por parte de algunos artistas (siguiendo el ejemplo de los Salones franceses), con el fin de compensar el aire conservador de las Exposiciones Nacionales, y en el que no habría medallas. Eugenio d'Ors, que participó activamente en aquel proyecto no faltó de polémica, acabó imaginando cómo le gustaría que fuera dicho Salón.

⁷³³ Eugenio d'Ors, *Mi Salón de Otoño*, suplemento n. 1 a la *Revista de Occidente*, abril de 1924, pág. 12.

⁷³⁴ Eugenio d'Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, pág. 27.

Seguidamente nos desvela la distribución de las salas con los distintos artistas contemporáneos: la primera sala para Nonell; la segunda para Picasso; la tercera para la siguiente generación de pintores catalanes: Sunyer, Nogués y Pidelaserra; la cuarta para los vascos Iturrino, Arteta y Echevarría; la quinta con Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Barradas y Juan Gris; la sexta para los vanguradistas catalanes Ricart, Andreu, Campmany, etc.; séptima para Togores; octava para el austriaco Anton Falstauer; y novena para Rosales: “En la penumbra del antiguo palacio que ahora es un depósito de trastos viejos, parece encontrarse Rosales. Algo muy profundo y español, tras toda una época de frivolidad sin gracia, viene a continuarse en el pintor nuevo”.⁷³⁵

Una vez más leemos el calificativo de “español”, y en este caso enfatizado con “profundo”, al igual que hicieran otros autores al referirse a Rosales. Y vuelve a Nonell para hablar del pintor madrileño: “Nuestra revisión del siglo XIX puede seguir un camino en dirección contraria, pero en disposición parecida al que hemos recorrido desde Isidro Nonell, hasta los llegados a última hora. Rosales es ya un pintor sensualista como Isidro Nonell es un pintor sensualista aún.”⁷³⁶

La comparación con Isidro Nonell es novedosa. La temática de Nonell, que incide en lo miserable, como su serie de los cretinos del Pirineo, las gitanas, etc., no tiene nada que ver con Rosales. Sin embargo, en la serie de las gitanas que el pintor catalán hizo entre 1900 y 1902 (sobre las que Eugenio d’Ors escribió en la revista *Pèl & Ploma*), el tipo de pincelada gruesa que modela las figuras y el trazo negro que las resalta, podría ser equiparable a la forma de pintar de Rosales, en sus últimas obras, sobre todo. Al mismo tiempo, el término “negra austeridad” que D’Ors emplea para ambos artistas, acercaría a Rosales a ese conjunto de pintores que engloba la España Negra; los pintores “de la gama caliente, olvidada un día entre las frías tonalidades del azul y el gris”, como Solana, que “da ya por concluso el ciclo del impresionismo y vuelve a recoger la tradición de la que un día se llamó despectivamente pintura negra”⁷³⁷.

⁷³⁵ Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, pág. 58.

⁷³⁶ Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, pág. 88.

⁷³⁷ Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, pág. 58.

El mundo de la España Negra, si bien por su temática a Rosales le quedaría lejos, no así por su trazo y colorido, o por la rotundidad de sus figuras, especialmente las de la última época, como se ha dicho, por ejemplo, algunos tipos murcianos que el pintor hizo poco antes de morir.

Y en cuanto al término “sensualista”, que emplea para Nonell y para Rosales (no para Solana), debemos entenderlo como que los dos pintores centran su atención pictórica en la figura humana. En el caso de Rosales, está claro, la Lucrecia es su personaje más emblemático. Por eso, de todas las obras de Rosales, D’Ors elige, al igual que José Francés, *La muerte de Lucrecia*:

“Por lo común, suele celebrarse principalmente en el Eduardo Rosales de nuestro Museo de Arte Moderno, al autor del gran cuadro *El Testamento de Isabel la Católica*. Poderoso artista será siempre, ante cualquier mirada y ante cualquier juicio, quien tanto alcanzó a producir. Pero es lícito a la mirada y al juicio, rotos a ciertas embriagueces contemporáneas, preferir esta obra a la que en la sala del Museo le da frente al *Testamento: la Muerte de Lucrecia*. El dinamismo, la pasión, la furia sabia del pintor, se ostentan en esta última de manera infinitamente más desembarazada y genial. Sí, aquí el acento del genio es inequívoco. Ha desaparecido de tan magnífico pedazo de pintura cualquier limitación mezquina. Así queremos al genio; así, desnudo y sin contemplaciones. De no ser esto, mejor está lo colectivo, la Escuela... El *Testamento* tiene cierta sombra de equívoco. Muchos cuadros del Museo, en apariencia, por lo menos de razón, podrían acaso vanagloriarse de ser hermanos suyos. Con la *Muerte de Lucrecia* no ocurre lo mismo. Es una cosa aislada, que sólo el sistema intelectual, nunca la instintiva confusión, pueden ligar a otras manifestaciones del arte, contemporáneas suyas.”⁷³⁸

Y dentro del cuadro, elige la parte de la figura de Lucrecia: “El fragmento más barroco, más lleno de pathos, pero al mismo tiempo, más lleno de poder. Este prodigioso cuerpo de mujer, con este prodigioso brazo extendido, el rostro que se desvanece y el rendimiento total y patético”.⁷³⁹ Para dicho fragmento encuentra “un parentesco” en el Museo del Prado, la *Batalla de mar y tierra* de Tintoretto, en lo que se refiere a la figura femenina. Incluso le recuerda a la escultura de Santa Teresa de Bernini, que cae con la misma pesadumbre. Lo interesante de este juicio, es que considera *La Muerte de Lucrecia* como un cuadro aislado, único en su género, propio de un genio despojado de toda vinculación con la “Escuela” (contrariamente al *Testamento*, que sí tiene

⁷³⁸ Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, págs. 89-90.

⁷³⁹ Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, págs. 89-90.

Recordemos que sobre mujeres poderosas y rotundas, y bien ancladas a la tierra, D’Ors ya había escrito: su *Ben plantá*, paradigma de la mujer catalana, y por ende, mediterránea.

vinculación con la “Escuela”). En cambio, con la *Lucrecia* ha dado un paso más, eso que, precisamente, le conecta con las generaciones siguientes.

Volviendo a la cadena de pintores por salas, ideada por Eugenio d’Ors, parece que les une lo español y lo clásico. Clásico equivaldría a realista, aunque d’Ors no emplea este término, incluso a Courbet lo considera “acaso el último pintor clásico del siglo XIX”⁷⁴⁰. Así mismo, todo el grupo está relacionado porque su pintura es constructiva, lo contrario a impresionista. Con respecto a este punto (del que se ha hablado en el epígrafe dedicado a los pintores franceses del impresionismo, ver pág. 382), recordemos que algunos autores han apuntado el carácter impresionista de Rosales, como Bernardino de Pantorba, Gaya Nuño o Lafuente Ferrari, mientras que otros lo han negado, como Camón Aznar o Salas, siendo secundados por Calvo Serraller (ver pág. 22). Pues bien, D’Ors, que encuentra dicho estilo “blando” y alejado del “arte de los Museos”, es el primero en despojar a Rosales de toda cualidad impresionista⁷⁴¹. Hay que tener en cuenta, además, que esta reflexión de D’Ors cobra mayor sentido en una época, la década de 1920, en que el arte parecía volver sus ojos al clasicismo, lo que D’Ors llama la vuelta a los Museos (como le ocurrió a Picasso): “tomen de ello nota los que se figuren que la vuelta a los Museos es un movimiento que, entre los más jóvenes artistas, data de 1920”.⁷⁴²

Este carácter constructivo, que apreciamos en el perfilado negro de las formas no dejándolas salir de sus límites, ya lo empleó Rosales siendo criticado por ello. El mismo recurso pictórico que emplearon los *Macchiaioli*, Manet, Cézanne y después Gauguin; y que así mismo usaron Zuloaga, Nonell y Solana (también Arteta, Echevarría y Regoyos). Es el mismo perfilado negro que usarán los pintores vanguardistas españoles como Barradas o Bores, por citar sólo algunos ejemplos y quedándonos en el terreno de la figuración sin entrar en el de la abstracción.

⁷⁴⁰ Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, pág. 71.

⁷⁴¹ Recordemos también que el carácter constructivo es el propio de los *Macchiaioli*, según la tradición pictórica toscana, por lo que es un error compararlos con los impresionistas, a decir de algunos autores italianos, como Raffaele de Grada (ver nota 474). En definitiva, la *macchia* italiana es más cercana a Rosales que la pincelada impresionista francesa.

⁷⁴² Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, abril de 1924, págs. 29-30.

Pasemos ahora a Juan Ramón Jiménez (1881-1958), cuya idea de la pintura no coincide con la de Eugenio d'Ors. El poeta consideraba que el arte vanguardista era continuador del impresionismo (al contrario que el escritor catalán, que había desterrado el impresionismo de toda valoración significativa), lo que le llevó a tender un puente entre los clásicos y los modernos: “la mejor pintura francesa sale del impresionismo, sale de Velázquez, Goya y El Greco también.”⁷⁴³ En la trinidad formada por los tres grandes maestros del arte español, El Greco estaría en el origen remoto del impresionismo, Velázquez sería un paso intermedio, y Goya la culminación. Y era contrario al realismo, al que equiparaba con lo más negativo del arte español, así lo manifestó en 1924: “En España, y para muchos escritores, pintores, músicos de nota, realismo equivale a pedestristismo, suciedad o feísmo.”⁷⁴⁴ Esta consideración negativa del realismo es parecida a la que tenían algunos críticos contemporáneos de Rosales que equiparaban realismo a algo grosero, que imita la vulgar realidad (ver pág. 373).

Precisamente, se refiere a ese realismo prosaico que se apoderó de la pintura de historia, que no es el que empleó Rosales, cuando habla del pintor Juan de Echevarría, a quien considera heredero del pintor madrileño: “Fueron años en que los pintores españoles de Historia, malos entendedores de la sobriedad de Rosales, pintaban con conserva, con porquería de gallina, con papel mascado... Una pintura blanquecina, verdosa, grasienta, negruzca, deshecha, podrida. Juan de Echevarría, heredero mejor, por encima de los otros, de Rosales, los alcanza todavía, o, mejor, ellos lo alcanzan todavía a él.”⁷⁴⁵

Como otros autores habían declarado, Rosales continúa la línea de la mejor tradición pictórica: “Hoy pensamos que no hay nada feo ni bonito, que todo depende del modo de interpretar. La forma debe ser magistral. Cuadros pintados por Velázquez con gran masa y color. Tiziano, pincelada ligera... El Greco, Velázquez y Goya han influido enormemente en todo lo que vino después. *La muerte de Lucrecia* tiene un relieve imponente”⁷⁴⁶. Dejemos aquí las consideraciones de Juan Ramón Jiménez con respecto al arte, en general, porque lo que nos interesa es su visión de Rosales, que aparte de

⁷⁴³ En Ángel Crespo, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, 1999, págs. 165 y ss.

⁷⁴⁴ En Ángel Crespo, *Op. Cit.*, 1999, pág. 176.

⁷⁴⁵ Juan Ramón Jiménez, *Cuadernos*, 1971, pág. 185.

⁷⁴⁶ Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo*, 1962, pág. 142.

hacerlo conectar con los maestros del pasado, lo que más pondera en *La muerte de Lucrecia* (una vez más, el cuadro favorito), es su manifiesto “relieve”.

Entre 1925 y 1935, Juan Ramón Jiménez concibió la idea de sus *Héroes Españoles Variados*, en tres tomos, que comenzaría con los “muertos transparentes”, los románticos o *romanticistas*, como él los llamaba; seguiría con los “rudos y entrefinos del 98”; y acabaría con los más jóvenes representados por “el andaluz universal”. En el primer grupo estarían Larra seguido de Bécquer, Rosalía de Castro, Rosales, (los tres nacidos en 1836, año en que murió Larra) y Espronceda.⁷⁴⁷ Es decir, a Rosales lo incluye en el conjunto de escritores románticos, como uno más. Pero lo interesante es que en la obra agrupada con el nombre de *Cuadernos*, lo sitúa en el grupo de pintores, a los que llama “Hermanos Eternos”, y dentro de éstos, “Brazo Español” junto a Solana, Juan de Echevarría (1875-1931) y Eduardo Vicente (1909-1968).⁷⁴⁸

En la alta consideración de Juan Ramón hacia Rosales influyó su amistad con Emilio Sala, quien ya sabemos fue un gran admirador del pintor madrileño, admiración que transmitió a sus discípulos y amigos. Emilio Sala le contó a Juan Ramón que Rosales terminó *La muerte de Lucrecia* en un salón alto del Congreso que un político le concedió, Adelardo López de Ayala.⁷⁴⁹ Pero dejemos al propio Juan Ramón describir a Rosales en uno de los retratos más sentidos que se han hecho sobre el pintor madrileño:

“Otro pintor español viejo y bueno [Emilio Sala], maestro a su modo de rosas que lo conoció, los dos jóvenes, me dijo que lo había visto con emoción y asombro pintar *La muerte de Lucrecia*. Eduardo Rosales no tenía estudio, y tal ministro amante de las artes le había cedido un salón alto del Congreso. En el salón no había más que el cuadro, Rosales y el frío. Me dijo que cada vez que daba una pincelada grande tenía que sentarse ¿dónde? a toser, como si la fuerza, el volumen, el peso que dejaba al brazo de Lucrecia, por ejemplo, se los arrancara del pecho. También me dijo que el cuadro se *espuso* luego en una barraca con cielo de lona, teatro, circo o algo así, que existía entonces en lo que hoy es Fornos. Nevó mucho en el Madrid de aquellos

⁷⁴⁷ Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, 1961, págs. 76, 232.

⁷⁴⁸ Juan Ramón Jiménez, *Op. Cit.*, 1971.

⁷⁴⁹ Ángel Crespo, *Op. Cit.*, 1999, pág. 179. Este dato es nuevo en la biografía de Rosales, pues tradicionalmente, sus biógrafos han relatado que Rosales, al volver de Roma, terminó *La muerte de Lucrecia* en un estudio de la calle Libertad (como así fue), sin contar con este paso intermedio, cuyo testimonio debemos a Emilio Sala y a Juan Ramón Jiménez que lo dejó escrito. Esto, además, nos confirma el cariño y el respeto que Rosales despertaba entre sus contemporáneos, y no me refiero ahora a los pintores y a sus amigos, sino a los políticos, como en este caso, el político y dramaturgo Adelardo López de Ayala (1828-1879); recordemos que con otros también tuvo relación pues los retrató, como a Cándido Nocedal, a Manuel Cortina o a Ríos Rosas.

días, y Rosales, avisado con *urjencia*, tuvo que sacar él mismo, tosiendo y sudando, su cuadro, a punto de perderlo entre la nieve.

Lo estoy viendo, como en la pantalla, antigua, muerta ya la realidad. Tos sin sonido, pobreza, tos, nieve, tos, arte, tos. E ir dejando la sangre, otro aceite, en el óleo, pegada al muro de San Francisco el Grande, al lienzo del *Testamento*, de *Tobías*, del *Desnudo*. Vocación, poderío, voluntad *jigantes*, alimentados con la totalidad de una débil tierra carne. Y el tambaleo constante de no ir pudiendo ya soportar en la palma delicada de la mano el tamaño de la obra, deslumbrada por la chispa del alma desnuda. (¿Quién puede medir el dinamismo de una chispa ideal? Levanta cúmulos *mágicos* de sucesivos incendios cenitales, techo de lo universal mejor). Se iba quedando morado, gris, negro el pabito de Eduardo Rosales, esbelto y delicado, dulce barba, pómulo aún con llama rosa, moscas volantes, disnea, calambres, difícil equilibrio. El propio empuje hecho solidez *externa* vence al fin con sus toneladas a uno. Y ese *esquisito*, transparente huésped de España, fuente exhausta de incomprendida vida espiritual, se muda de piso; de torre con su sombra, se dobla en ella, toma de su negro y se hace parda fría; ama más el lugar de ella, echa de sus ojos el oro hermoso último, se sume en la tierra, sobre la tierra, entre la tierra-patria, sin necesidad ya de ajenía, verticalidad ni equilibrio.”⁷⁵⁰

En la fortuna crítica de Rosales, que estamos viendo en estos escritores del primer tercio del siglo XX, se da la particularidad de que por un lado está el análisis de su figura como pintor (el mejor valorado de su generación, el que continúa la cadena de los grandes artistas españoles, etc.), y por otro, el hecho de que influyera poderosamente la tuberculosis -que lo llevó a la tumba tan joven- en su manera de pintar y en su forma de sentir el arte. En este sentido, la mayoría de los biógrafos no pueden evitar la implicación emocional hacia un pintor que, en su debilidad física, despliega tal fuerza: la pasión por la vida y por el arte que tuvo Rosales se traslada al que escribe sobre él más allá del análisis de su obra. Esta visión apasionada es la que tienen algunos autores, como Juan Ramón Jiménez, que nos hace un retrato verdaderamente estremecedor del pintor, a la vez que lo incluye en el grupo de los artistas románticos (aunque luego lo sitúe al lado de Gutiérrez Solana, Juan de Echevarría y Eduardo Vicente). La visión de Rosales dentro de lo que entendemos como romanticismo, por cronología y por temperamento del personaje, no se puede negar, pero ya estamos viendo, a lo largo de este trabajo, que no hay que quedarse con esta única visión, ya que su fortuna crítica es más compleja.

En definitiva, volvemos a la idea que se explicaba al principio de este capítulo, para entender esto. Todos aquellos que sintieron predilección por Rosales, lo hicieron volcando en él su visión del arte: los realistas veían en él a un realista, los poetas a un

⁷⁵⁰ Juan Ramón Jiménez, *Op. Cit.*, 1971, págs. 203-205. Este texto es de 1929.

romántico, Eugenio d'Ors a un constructivista, etc. Pero al margen de esto, en lo que coinciden los autores de este periodo que hemos estudiado, José Francés, Eugenio d'Ors y Juan Ramón Jiménez, es que *La muerte de Lucrecia* fue la obra de Rosales más ponderada. Así, su manifiesta modernidad, su condición de obra aislada, y su temática no hispana lo alejaba de otros lienzos de historia que los intelectuales consideraban “la lepra del arte español”. Incluso, se alejaba del *Testamento de Isabel la Católica*, que, aun tratándose del propio Rosales, el pintor más valorado de su generación, el asunto del cuadro recordaba la “vieja España”, como otros de parecido estilo y representación.

En cuanto al significado del cuadro, ya vimos que el tema de *La muerte de Lucrecia* simbolizaba el fin de la Monarquía y el inicio de la República, si bien Rosales no se destacase por un marcado republicanismo como otros pintores que también trataron el tema (ver págs. 348 y 349). Sin embargo, durante la Segunda República (1931-1936), en la que culminó todo el progresismo de la Edad de Plata, la imagen del cuadro fue utilizada para los billetes de quinientas pesetas, eligiéndose ésta y no otra. Hecho significativo en la fortuna crítica de un pintor, o en la interpretación de sus cuadros, que, en este caso, tiene que ver con el poder de una imagen en un momento dado, asunto sobre el que volveremos al hablar del franquismo.



La Exposición de Arte Español en el Petit Palais de 1919

Hagamos un paréntesis dentro del panorama español para volver a Francia y saber cómo era la fortuna crítica de Rosales en este primer tercio del siglo XX, pues nuevamente los franceses tuvieron ocasión de ver cuadros del pintor madrileño en 1919. Este hecho nos permite enlazar con el argumento de “lo español” que estamos explicando en estas últimas páginas. Para ello, tenemos que retroceder unos años.

La idea de una escuela española renacida, que vimos en las críticas a Rosales durante la Exposición Universal de 1867 y 1878, apareció otra vez con motivo de la Exposición Universal de 1900. Autores como Léonce Bénédicté hablaron de la mala influencia que había ejercido el estilo “papillotant” de Fortuny en pintores españoles e italianos, que hizo perder el hilo de su noble tradición a la escuela española. Afortunadamente esta tradición la habían retomado Rosales, Gisbert, Palmaroli..., a los que habría que añadir a Zuloaga, con lo que el gran arte español, una vez más, volvía a resurgir.⁷⁵¹ Así, para los franceses, las dos tendencias de la pintura española del último tercio del siglo XIX, estaban claramente marcadas por sus dos principales representantes: Rosales y Fortuny; y parecía que la que volvía con fuerza era la del pintor madrileño, considerada la noble y válida, acorde con nuestro espíritu, puesto que la del pintor catalán se consideraba banal y pasajera. Y, por supuesto, la oposición entre la España Negra y la España Blanca, abanderada por Zuloaga y Sorolla (en pleno auge en nuestro país), no se consideraba pues ambos formaban parte de la misma escuela española, sin más.

Pasados unos años, la genealogía de los pintores que encarnaban la tradición más española, o bien, la idea de la escuela española, volvió a aparecer en 1919 con motivo de una exposición que tuvo lugar en el Petit Palais de París.⁷⁵² La muestra estuvo organizada por los pintores Mariano Benlliure y Gonzalo Bilbao, y fue la réplica a otra de arte francés que el gobierno de aquel país hizo en España el año anterior:

⁷⁵¹ Léonce Bénédicté, *Rapports du jury international. Beaux Arts, Exposition Universelle de 1900 à Paris*, 1904, pág. 525. El autor habla en líneas generales de los pintores españoles, porque Rosales no participó, como tampoco lo hizo Zuloaga (el jurado no admitió la presencia de ciertos pintores contemporáneos de reconocido prestigio, por ejemplo, Zuloaga y Ramón Casas, por lo que algunos, como Rusiñol, retiraron sus obras). El triunfador de esta Exposición Universal de 1900 fue Sorolla.

⁷⁵² *Exposition de Peinture Espagnole Moderne*, Palais des Beaux-Arts (Petit Palais), avril-mai 1919. Sólo hablaré de esta exposición de arte español, fuera de España, que tuvo obra de Rosales.

“La exposición española, actualmente abierta en el Petit Palais, continúa esa gran serie de manifestaciones internacionales, tan deseadas para el Arte que la guerra no ha podido interrumpir, puesto que nosotros mismos hemos organizado una exposición francesa en Madrid el año pasado, a pesar de las difíciles circunstancias. He aquí, ahora, la magnífica respuesta de España.”⁷⁵³

La exposición se llamó “Pintura Española Moderna”, y abarcaba desde Goya hasta los pintores de entonces como Zuloaga, Sorolla, Benlliure, etc. Rosales fue incluido con cinco cuadros: el *Desnudo*, *Tobías y el ángel*, *Retrato de hombre*, *Joven italiano* y la *Presentación de Juan de Austria a Carlos V*. La prensa española dio cuenta de ella:

“La exposición ocupaba diez salas del primer piso del Petit Palais. La distribución de los cuadros estaba presidida por los de Mariano Benlliure y Gonzalo Bilbao [organizadores] y por la sala central que era la de Goya. Alrededor de la sala de Goya están las obras de Fortuny, Pinazo, los Madrazo; a la izquierda se encuentra la consagrada al gran Rosales, Palmaroli, Agrasot, Mérida, Emilio Sala, Jiménez Aranda... Sé que a ambos lados de Goya, los organizadores han querido poner a los muertos, más o menos inmortales... Resumiendo objetivamente, el ambiente que rodea la exposición es de viva curiosidad y de respeto. ¡No faltaría más, habiendo traído a París a Goya, a Fortuny, a Rosales! Benlliure y Bilbao pueden estar tranquilos. Y allá en Madrid, mi querido Pepe Francés, usted también debe estarlo.”⁷⁵⁴

Pepe Francés es José Francés de quien ya hemos hablado, el cual, seguramente, estuvo supervisando la coordinación de esta muestra, como uno de los críticos más influyentes del momento. Y sigue este periódico:

“Trescientos cincuenta cuadros... En la segunda sala hay magníficos cuadros de Rosales: *Mujer saliendo del baño* (del Museo Moderno de Madrid), *Tobías y el ángel* (del mismo Museo), y *La presentación del príncipe Juan a Carlos V* (Museo del Prado), y dos hermosos retratos de Palmaroli. Entre los cinco cuadros expuestos admiramos la célebre *Capilla Sixtina* que perteneció a S.A.R. la infanta Isabel.”⁷⁵⁵

La Época da otros detalles:

“Al subir la escalera de piedra percibo el diálogo siguiente entre dos señoras de extrema distinción: ‘Estos españoles son unos verdaderos artistas. Hasta hoy puede decirse que no

⁷⁵³ Camille Gronkowski, “L’évolution de la peinture espagnole moderne”, *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*, 1919, pág. 214.

⁷⁵⁴ Alberto Insúa, “Nuestra Exposición”, *La Correspondencia de España*, 16 de abril de 1919.

⁷⁵⁵ Alberto Insúa, “Nuestra Exposición”, *La Correspondencia de España*, 17 de abril de 1919.

conocíamos en París el arte de una nación que en dicha materia está a la altura de las primeras del mundo’.”⁷⁵⁶

El arte español seguía sorprendiendo a los franceses. Camille Gronkowski, en su crítica, tras un repaso a la escuela española y afirmar que todos los pintores son deudores de Velázquez y Goya, llega a Rosales y Fortuny como los maestros que marcan dos tendencias muy distintas. Pero más interesante es el hecho de que compare a Rosales con Delacroix, y con Manet por el cuadro del *Desnudo* (cuya ilustración aparece en la página 220):

“Hemos llamado a Rosales, el Delacroix español, porque es el gran romántico de la Península. Al principio se inspiró en Velázquez, después, con una manera muy suya, abordó la Historia y llegó al estudio directo de la realidad. El público parisién podrá verificar los estadios sucesivos de su gran carrera y admirar la manera sobria y concentrada de este meditabundo que guarda un lugar muy especial en la pintura española... *La mujer desnuda* no es más que un esbozo, pero la soberbia armonía de los colores y su pasta jugosa recuerdan a nuestro Manet.”⁷⁵⁷

Rosales está dentro del realismo, por su conexión con Velázquez y porque lo utiliza para pintar los cuadros de historia, pero lo considera el gran romántico, el Delacroix español. Es decir, su realismo estaría matizado por su carácter romántico, nos viene a decir; mientras que su cuadro del *Desnudo* está a la altura de la modernidad de Manet. Interesante visión de una francesa que, desde fuera y con la distancia (estamos en 1919), ya no ve a Rosales únicamente como el continuador de los viejos maestros, como lo clasificaban sus compatriotas del siglo XIX.

Siguiendo con las comparaciones a pintores franceses, Jeanne Doin ve más semejanzas con Delaroche que con Delacroix, por encontrar a Rosales más frío y menos dramático. Pero lo destacable es que se abre una doble tendencia comparativa, entre el pintor de historia Delaroche y el romántico Delacroix, a la hora “de querer encontrar una filiación de Rosales con la escuela francesa”.⁷⁵⁸ Esta tendencia de la crítica francesa a querer encontrar un equivalente entre Rosales y los pintores de su país, está dentro de la visión

⁷⁵⁶ Juan de Becon, “Alrededor de la exposición de arte español”, *La Época*, 20 de abril de 1919.

⁷⁵⁷ Camille Gronkowski, “L’évolution de la peinture espagnole moderne”, *Op. Cit.*, 1919, pág. 216.

⁷⁵⁸ Jeanne Doin, “Goya et les peintres espagnols modernes au Petit Palais”, *Gazette de Beaux Arts*, 1919, pág. 254.

hegemónica del arte francés en la historiografía del siglo XIX que continuó durante el siglo XX.

Fortuna crítica de Rosales en Francia en este periodo

Ya hemos visto cómo la idea de que el arte español había vuelto a resurgir a principios de siglo, pasada la moda de Fortuny, en pintores realistas del momento como Zuloaga, fue común en Francia en autores españoles o medio españoles. Tal fue el caso de la franco-española Margarita Nelken (1894-1968) que escribía, entre otras, para revistas francesas y a quien Gutiérrez Solana llamaba “la admirable y rara artista”⁷⁵⁹. Por ejemplo, en un artículo sobre la pintura española de la primera mitad del siglo XIX, esta autora dice que fue un periodo poco conocido que suelen omitir las historiografías extranjeras, pues normalmente pasan de Goya a Rosales; y que fue el realismo el que salvó a la pintura española preparando, “entre la epopeya de Goya y la magia de Rosales, el renacimiento de hoy”.⁷⁶⁰

En otro artículo sobre el pintor Eduardo Chicharro (1873-1949), al hablar del realismo, Margarita Nelken añade:

“Hoy que la escuela española está definitivamente asentada con la fuerza de una descendencia directa de los siglos XVI y XVII, de un Goya a un Rosales, puede, sin abandonar el apoyo del estudio realista, acercarse al espiritualismo que es el fondo del alma de su raza.”⁷⁶¹

Está claro que Rosales formaba parte de esa genealogía de pintores que arrancaba en el Siglo de Oro, pasaba por Goya, reaparecía en él, y continuaba en artistas del momento como Zuloaga o Chicharro. Y todos ellos dentro del realismo, que es la característica propia del arte español. Se trata de la misma opinión que daban los críticos españoles esos años, tal y como hemos leído, pero se añadía el espiritualismo, como una

⁷⁵⁹ Ángel González, “José Gutiérrez Solana”, en VV.AA., *El realismo en el arte español contemporáneo, 1900-1950*, (ciclo de conferencias), 1998, pág. 147.

⁷⁶⁰ Margarita Nelken, “Correspondance d’Espagne. Une exposition de peintures espagnoles de la première moitié du XIXe siècle”, *Gazette de Beaux-Arts*, 1913.

⁷⁶¹ Margarita Nelken, “Eduardo Chicharro”, *L’Art et les Artistes*, 1913-1914.

característica innata a nuestra raza. Esto último forma parte de la visión romántica que en Francia se tenía de España, en la que la religiosidad, patente en los pintores del Siglo de Oro, era una característica que atraía enormemente (ver el capítulo del descubrimiento de la escuela española en Francia, pág. 118).

Años más tarde, esta autora se refiere otra vez a Rosales, al escribir sobre los pintores del momento como Zuloaga, Echevarría, etc. Lo destacable es que añade el término impresionismo para referirse al abocetamiento propio de Rosales, como a veces se ha apuntado (mientras otros lo han negado):

“Recordemos a esas grandes figuras, que a lo largo de los siglos, son los jalones de nuestra tradición artística: Goya, Velázquez... Rosales, ese genio inquieto que, en plena decadencia, en medio de esa planicie insuperable del arte que marca el fin del romanticismo en toda Europa, supo sacudir a su entorno con destellos de impresionismo *avant la lettre*.”⁷⁶²

Y al hablar del realismo de los pintores vascos Valentín y Ramón de Zubiaurre en otro artículo, lo vuelve a nombrar: “Después está Rosales, gradilocuente en sus asuntos -es la época que ama la historia- pero que en su *Isabel la Católica muriendo* ve ante todo un pretexto para que sus personajes campen maravillosamente vivos. Después está Zuloaga, hoy ya lejano, pero que no ha hecho más que aflorar el carácter de esas visiones, dando ganas a otros de ceñirse a esa realidad profunda.”⁷⁶³

Por lo que vemos, Margarita Nelken, y otros críticos franceses del primer cuarto del siglo XX, incluyeron a Rosales en sus artículos al hablar de artistas españoles antiguos y contemporáneos, considerándolo el eslabón anterior a Zuloaga. Es decir, el pintor que unía el pasado con el presente de lo que se entendía como escuela española.

Volviendo a las referencias a los pintores franceses, la doble línea comparativa abierta por Jeanne Doin entre Rosales y Delacroix y, entre Rosales y Delaroche, es también usada por André Michel en la enciclopedia de Historia del Arte por él dirigida, clasificándolo –a priori- como un romántico:

⁷⁶² Margarita Nelken, “Juan de Echevarría”, *L’Art et les Artistes*, t. 8, 1924, pág. 107.

⁷⁶³ Margarita Nelken, “Valentín et Ramón de Zubiaurre”, *L’Art et les Artistes*, t. 15, 1927, pág. 89.

“... bajo la influencia francesa que no siempre fue favorable a los artistas, otro grupo de pintores se formó, relacionado de forma estrecha con los ejemplos y enseñanzas de nuestros románticos y de los cuales Eduardo Rosales fue el adalid y el más brillante representante. El nombre de escuela histórica encaja en él especialmente... En efecto, sus grandes y célebres composiciones por las cuales se distinguió, marcan en la pintura española un esfuerzo nuevo digno de todo elogio, por salir definitivamente de la marea académica”.

Y pasa a hablar de influencias más concretas en sus dos obras capitales:

“El *Testamento* es de 1864, con más fuerza y solidez Rosales recuerda a Delaroche. Sin duda, a partir de esa fecha sufre otras influencias, o quiso probar que su talento conocía todas las fuentes; sin más, la *Muerte de Lucrecia*, que es de 1871, parece inspirada por Delacroix. En esa poderosa tela que conserva algunas características vivamente espontáneas de boceto, toda, comparada con el *Testamento*, es movimiento incluso violencia. Las actitudes apasionadas de esos actores romanos están de acuerdo con la pasión de sus rudos rostros. La factura es la que conviene a ese asunto y a esos personajes, rápida y brutal, y los colores, duros contribuyen al efecto trágico. Es admirable que un pintor, después de un éxito como el del *Testamento* del cual tuvo plena conciencia haya podido transformarse así. Esta segunda manera, ¿es mejor o peor? Cada uno lo puede juzgar a su gusto pero hasta el presente parece que Rosales debe quedarse como el pintor de Isabel más que el de Lucrecia.”⁷⁶⁴

Es interesante la comparación de la *Lucrecia* con el estilo de Delacroix en este juicio, por la pasión con que está pintada, la factura rápida y el aspecto inacabado. Sin embargo, André Michel prefiere el *Testamento*, que una vez más lo compara con Delaroche, y no deja de sorprenderse por el cambio experimentado entre un cuadro y otro. Es como si no le enajenara el nuevo rumbo que tomó su obra en un artista al que ya había enmarcado en la escuela española dentro de la manera de los viejos maestros, realista y sobrio, y esta forma de pintar no sabía cómo clasificarla (exactamente igual les había pasado a los críticos españoles en tiempo de Rosales).

Continúa haciendo referencia a la pintura de historia como “la lacra del arte español”, de parecida connotación a “la lepra del arte español” como la llamó, en estos mismos años José Francés (ver pág. 440), dentro de la que, al igual que el crítico español, salva a Rosales y lo sitúa dentro del realismo (aunque sin faltar el calificativo de romántico):

“¡Qué desgracia que esas obras excepcionales [el *Testamento* y la *Lucrecia*] hayan producido una innumerable colección de grandes máquinas, llamadas históricas, que fueron la lacra del arte español a partir de esa época. ¿Pero podemos hacer responsable a Rosales? Él mismo supo agarrarse a la pendiente en la que tantos otros se deslizaron hasta el precipicio. Rosales, el buen color español; el romanticismo de sus maestros y sus modelos le mantiene, felizmente, en el

⁷⁶⁴ André Michel, (dir.), *Histoire de l'art. L'art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe*, 1925, pág. 821.

amor a la naturaleza, que estudia con gran pasión y sinceridad como muestran los muchos dibujos de tipos y paisajes pintados con un franco sentimiento de realismo...”⁷⁶⁵

La visión de Rosales como un romántico la da el diccionario biográfico de Bénézit⁷⁶⁶. Esta misma visión la da Aureliano de Beruete que así lo explica en su artículo sobre la pintura en España publicado en la revista francesa *L'Art et les Artistes*, que empieza diciendo que la pintura de historia deriva del romanticismo y que el gran pintor de historia del siglo fue Rosales.⁷⁶⁷ Esta tesis ya la había expuesto en su libro *Historia de la pintura española en el siglo XIX* que escribió en 1903.

En definitiva, la fortuna crítica de Rosales en Francia en este periodo es parecida a la que hay en España, en el sentido de que el pintor forma parte de esa cadena de artistas, representantes de la escuela española más genuina, desde Velázquez hasta Zuloaga, emparentados por el realismo, y al que añaden, en su caso, un componente romántico. A ello hay que sumar las comparaciones con los pintores franceses del siglo XIX, Delaroche y Delacroix, el primero por ser como Rosales un pintor de historia, patente en el *Testamento*, y el segundo por compartir con él el mismo apasionamiento, como evidencia la *Lucrecia*; y con Manet, por la modernidad de su técnica palpable en el *Desnudo*.

Recreaciones de la pintura de historia durante el franquismo. El cine de CIFESA

Tras este paréntesis de la fortuna crítica de Rosales en Francia durante el primer tercio del siglo XX, volvamos a España para adentrarnos en el periodo siguiente: el franquismo. La Guerra Civil (1936-1939) puso fin a la Segunda República y a sus proyectos de renovación, que venían gestándose durante la Edad de Plata. España, que por fin parecía que se situaba a nivel europeo en el terreno de la cultura, volvió al

⁷⁶⁵ André Michel, (dir.), *Op. Cit.*, 1925, pág. 821.

⁷⁶⁶ E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 1911, pág. 86.

⁷⁶⁷ Aureliano de Beruete, “La peinture en Espagne et Portugal”, *L'Art et les artistes*, 1912.

ostracismo propio de los momentos más oscuros de su historia. Esta situación se alargó durante casi cuarenta años, hasta 1975 que muere Franco y empieza la democracia, momento a partir del cual tuvimos prácticamente que volver a poner la maquinaria cultural a funcionar, dado el enorme retraso que llevábamos con respecto a las naciones europeas, retraso que se remonta a los inicios del siglo XIX, como se explicó en el primer capítulo.⁷⁶⁸

Durante el franquismo, el aislamiento que vivió el país de cara a Europa lo hizo refugiarse en sí mismo, cobrando un especial valor lo propiamente español, distintivo que se llevó con orgullo nacional. En este sentido, y sin entrar en un análisis profundo del tema, lo que nos interesa aquí es el paralelismo que guarda este hecho con el periodo isabelino, pues, al igual que entonces, el régimen volvió sus ojos a los momentos más gloriosos de la patria. Así, la pintura de historia, tan denostada durante el primer tercio del siglo XX, como hemos visto, por considerarse anticuada y obsoleta, vivió un nuevo florecimiento, y los personajes que poblaban sus cuadros, como el Cid, Don Pelayo, los Reyes Católicos, fueron de nuevo los héroes del país. Del mismo modo, términos como cruzada, mártir, etc., volvieron con fuerza al vocabulario del régimen, enlazando así con la España eterna y católica, buscándose paralelismos entre distintos momentos históricos, como fue la Cruzada y la Guerra Civil. En consecuencia, toda esa imaginaria aportada por la pintura de historia fue recuperada en diversas recreaciones: ilustración gráfica, carteles, calendarios, libros escolares y, por supuesto, el cine. La pintura de historia fue, pues, una fuente inagotable de imágenes.

Así, por ejemplo, el libro *Historia de la Cruzada* (1939-1943), dirigido artísticamente por el dibujante Carlos Sáinz de Tejada (1897-1958), contribuyó a conformar la imagen del vencedor en la figura estereotipada del falangista, vigorosa y enaltecida, que la revista *Vértice* se encargó de difundir. O la *Historia de España* de Edelvives (1945), cuyas ilustraciones rescataban los cuadros de historia como el *El Testamento de Isabel*

⁷⁶⁸ Como dice Calvo Serraller, el retraso ancestral de España (tema que ha tratado en diversos textos) se remonta al final del siglo XVI, cuando nuestro país se apartó de la corriente central del humanismo de la Europa occidental al convertirse en el brazo armado de la Contrarreforma. Así, antihumanista y anticlásica, la cultura y el arte españoles se aislaron cada vez más del pensamiento europeo dominante, encerrándose en una obstinada diferencia, la cual perduró hasta la dictadura franquista, cuyo lema fue “España es diferente”. En Francisco Calvo Serraller, *Op. Cit.*, 2013, pág. 15.

la Católica, o *Agustina de Aragón*. Pero los cuadros de historia no solamente se usaron para ilustrar libros, también sirvieron para decorar objetos, como cajas de bombones o almanaques. Este paso sirvió para desvirtuarlos y convertirlos en algo *kitsch*.⁷⁶⁹

El poder aleccionador que antaño tuviera la pintura de historia se recuperó durante el franquismo, ya fuera en forma de cromo o de portada de calendario. La difusión de aquellas imágenes llegaba hasta el último rincón y los héroes del pasado, cuya perpetuación encarnaba el espíritu nacional, estaban presentes en todos los hogares de España; una maniobra, aparentemente banal, que ocultaba la maquinaria de propaganda del gobierno. Así, el cuadro de Rosales más recreado fue, cómo no, *El Testamento de Isabel la Católica*. Pensemos, además, que el régimen dio especial énfasis a algunas heroínas, como la reina católica.

⁷⁶⁹ Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, “Aproximaciones y recreaciones de la pintura de historia”, en VV.AA., *Op. Cit.*, 1992-1993, pág. 103. He usado las imágenes del capítulo de este catálogo para ilustrar estas páginas.



Pedro III de Aragón en el palenque de Burdeos



Presentación de Juan de Austria a Carlos I en Yuste



La rendición de Bailén



Cromos de la colección *Historia de España*



Últimos momentos del rey Jaime I de Pinazo



Almanaque con el cuadro de Pinazo



Primer desembarco de Cristóbal Colón en América de Teófilo Dióscoro de la Puebla, 1862



Caja de turrón Antiù Xixona de los años 40



La rendición de Granada de Pradilla, 1882



Bandeja de la marca Bambú con *La rendición de Granada*, años 40

Pero si tuviéramos que elegir un medio artístico por su poder de difusión, pero también por su capacidad de evocación, ése es el cine⁷⁷⁰. Las películas históricas de CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S.A.), patrocinadas por el gobierno, obedecían al mismo espíritu nacional ya comentado. En muchas de aquellas películas, la literatura decimonónica servía de soporte para los guiones, y para la imagen, se reproducía algún cuadro de historia, y si no era uno concreto, se hacía una recreación de varios con el fin de recuperar aquel ambiente que sin duda se lograba. Vistas con la distancia del tiempo, hay que decir que aquel cine, que hoy nos parece retrógado, contó con excelentes profesionales como, por ejemplo, el decorador Vicente Alarcón o el escenógrafo de origen alemán, Sigfrido Burmann, que venía de Berlín de trabajar con el artista expresionista Max Reinhardt.⁷⁷¹

Para una de ellas se recreó *El Testamento de Isabel la Católica*. Se trata de *Locura de amor*, que Juan de Orduña dirigió en 1948. *Locura de amor* era una obra de teatro de Tamayo y Baus de 1855, y fue su nieto, Manuel Tamayo, quien la adaptó al cine; en el guión también colaboró José María Pemán. Está protagonizada por Aurora Bautista y Fernando Rey en los papeles principales de Juana la Loca y Felipe el Hermoso. Los decorados los llevó a cabo Sigfrido Burmann, y el vestuario, así como el asesoramiento histórico, lo hizo Manuel Comba (figurinista de teatro), el hijo del último discípulo de Rosales, Juan Comba.

La historia va de noviembre de 1504, fecha de la muerte de Isabel la Católica, a septiembre de 1506, que muere Felipe el Hermoso, recogiendo un periodo intermedio, algo turbio, entre el esplendor de los Reyes Católicos y el reinado de Carlos I, protagonizado por la demencia de la heredera al trono, la llamada Juana la Loca. Y es que el cine histórico se dedicó no tanto a plasmar una realidad idílica como a proponer instantes dramáticos de la historia de España. En este sentido, el tema de Juana la Loca, sus celos desmedidos, etc., era muy popular y muy del gusto tardorromántico, habiendo sido abordado tanto por la literatura como por la pintura del siglo XIX. De hecho,

⁷⁷⁰ Luciano G. Egido, “El cine histórico español”, *Nuestro Cine*, núm. 2, agosto de 1965. Recientemente se han celebrado unas jornadas al respecto, coordinadas por Alfonso del Amo: “Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia”, Salamanca, 2004.

⁷⁷¹ José Luis Borau, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003, pág. 52.

Aurora Bautista adopta parecida actitud que la Juana del cuadro de Lorenzo Vallés *Demencia de Juana de Castilla*, al mandar callar a sus cortesanos ante el cuerpo muerto de Felipe el Hermoso, y decir su célebre frase: “No le despertéis, el rey está dormido”.

La película pone de manifiesto la importancia del pasado frente al presente, inscribiendo el futuro de España en un constante volver atrás, por medio de *flash-backs*, de modo que los primeros planos y los últimos son simétricos: la película se abre con la reproducción del cuadro de Rosales del *Testamento* y se cierra con el de Pradilla, *Juana la Loca*, auténticos *tableaux vivants*. En toda esta recreación dramático-histórica que constituye el film, lo que importa es la imagen; así, de la misma manera que para la gente del siglo XIX la estampa de Isabel la Católica en su lecho de muerte era la que había creado Rosales con su cuadro del *Testamento*, independientemente de la total verosimilitud histórica, para los españoles de los años 40 y 50 esa estampa seguía viva habiendo sido rescatada por el cine, nuevo vehículo difusor de imágenes, fijándose en la imaginación colectiva como una ensoñación del pasado.⁷⁷²

⁷⁷² La recreación de cuadros de historia como recurso cinematográfico se sigue utilizando hoy. El último ejemplo lo tenemos en la serie *Isabel* de Televisión Española, sobre la reina castellana emitida durante el 2013, que usó la obra de Pradilla *La rendición de Granada* para dicho hecho histórico. Actualmente se está rodando la tercera parte de la serie y se volverá a utilizar el *Testamento* de Rosales para recrear el momento de la muerte de Isabel la Católica, al igual que se hizo en *Locura de amor*. Este recurso cinematográfico, en realidad, siempre ha sido utilizado por decoradores, figurinistas, directores de fotografía, los cuales han buscado la inspiración para el vestuario, los muebles, la luz, incluso los tipos humanos, y el ambiente en general, en los cuadros. Hay muchos ejemplos, no sólo españoles, por supuesto, que ilustrarían un tema, sin duda interesante, al que no podemos dedicar más espacio en este trabajo pues excedería sus límites.



Para cerrar este apartado de las recreaciones artísticas de los cuadros de Rosales, está la reproducción de sus obras en una tirada de sellos emitida en 1973, coincidiendo con el centenario de su muerte. Lo significativo de esta iniciativa de la Casa de la Moneda es que no se reprodujo *La muerte de Lucrecia*, quizá porque aludía al nacimiento de la República (régimen incompatible con una dictadura), y además, porque se había utilizado para hacer los billetes de quinientas pesetas precisamente durante la primera República, como hemos visto.



Las exposiciones con obra de Rosales

Sólo hablaré en este apartado sobre las exposiciones monográficas de Rosales o las colectivas con obra suya de ámbito institucional español, que tengan importancia en la fortuna crítica del pintor madrileño⁷⁷³. La intención de estas muestras, en especial las colectivas, es la reivindicación de la pintura decimonónica, como iremos viendo.

⁷⁷³ La lista de las exposiciones, de iniciativa pública o privada, donde ha figurado obra de Rosales se da en el catálogo de la muestra *Eduardo Rosales* (*Op. Cit.*, 1973, pág. 171), última exposición monográfica dedicada al pintor madrileño. A partir de esa fecha, consultar la lista que proporciona el catálogo razonado de los dibujos (*Op. Cit.*, 2007, pág. 919).



Sala Segunda del Museo de Arte Moderno, 1898

La exposición de 1902

En junio de 1902 se inauguró una exposición de Rosales en el Ministerio de Fomento, con motivo de la traslación de los restos del pintor, junto a los de Larra y Espronceda (de nuevo, vinculación de Rosales con los románticos), al Panteón de Hombres Ilustres, en la Sacramental de San Justo⁷⁷⁴. La muestra fue organizada por su discípulo, el dibujante e ilustrador Juan Comba y contó con un total de 85 obras, 35 más con respecto a la exposición póstuma de 1873. El escritor y crítico literario Armando Cotarelo y Valledor (1879-1950) fue el autor del texto.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Manuel Mesonero Romanos, “Fígaro, Espronceda, Rosales”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1902. El autor aplaude la decisión del nuevo emplazamiento de los restos de estos “hombres ilustres”, ya que había lamentado la pobre sepultura de Rosales en el cementerio de san Martín y san Ildefonso (ver pág. 366).

⁷⁷⁵ Armando Cotarelo, *La exposición Rosales*, 1902. Una serie de artículos publicados en *El Imparcial* (el 9 de junio, el 3, 4, 7 y 14 de julio, y el 11 de agosto de 1902), con motivo de la exposición, fueron la base del texto del catálogo. El propio Juan Comba también publicó un sentido texto dedicado a su maestro en el diario *Alrededor del Mundo* (12 de junio de 1902), del que extraigo la primera entrevista que tuvo con él: “En enero de 1871, cuando terminaba su cuadro *La muerte de Lucrecia*, fui presentado a él por mi compañero de estudios en la Academia de San Fernando, Cenón Trigo, y al manifestarle mi deseo de recibir sus grandes enseñanzas, me acogió con tal cariño que jamás se ha borrado de mi alma aquella escena... ‘Como me concentro mucho cuando pinto –me dijo con el tono melancólico que le caracterizaba-, no gusto de tener discípulos, pero, por lo que he visto que hace usted y, sobre todo, por el entusiasmo que, según Cenón, siente usted por el arte, venga usted y, si quiere, estése todo el día en el estudio... Me verá pintar... Y esto es casi lo único que puedo ofrecerle... A veces ni me dará cuenta de que usted está aquí... Pero trabaje usted mientras tanto, según su temperamento y recoja de mí lo que pueda.’”

Habían pasado casi treinta años desde la muerte del pintor y la mayoría de sus amigos vivía todavía (menos Vicente Palmaroli que murió en 1896), como Martín Rico, Gabriel Maureta y Alejo Vera. Y, por supuesto, vivían sus amigos más jóvenes como Alejandro Ferrant o Francisco Pradilla. Es decir, muchos de los que acudieron a esta exposición guardaban en su memoria recuerdos muy frescos del pintor madrileño; pero, de todas formas, dice Cotarelo en el texto del catálogo, que la obra de Rosales no se conocía suficientemente, pues algunos de sus mejores cuadros -que en ese momento se exponían- no se habían mostrado antes en ninguna exposición, como fue el caso de *Hamlet y Ofelia*, el *Naranjero de Algezares*, la *Venta de novillos* y sus dos *Evangelistas*, todos en manos privadas, incluidos los dos últimos que los tenía el obispo de Madrid (hoy en el despacho del cardenal de Madrid en el Palacio Episcopal). Ante estas dos obras, por ejemplo, se mostró sorprendido Alejo Vera, como si no las hubiera visto nunca: “desde Miguel Ángel acá no se ha hecho cosa semejante”.⁷⁷⁶

Por tanto, para los que acudieron a esta muestra, “su sorpresa fue grande al hallarse con un pintor moderno, cuya manera de trabajar es la triunfante en Inglaterra, Alemania y otras naciones”.⁷⁷⁷ También dice Cotarelo que no formó escuela porque apenas tuvo discípulos y porque murió en la flor de la vida, pero su manera de concebir los asuntos y de pintarlos influyó poderosamente en casi todos los pintores de su tiempo, aun en los que antes de él eran ya maestros. “Él vino a dar uniformidad a las individuales tendencias de cada artista, haciéndolas convergir en un solo punto: la verdad histórica. Quitó a los cuadros el tinte romántico con que antes de él se pintaban para imprimirles la severidad arqueológica...”⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Armando Cotarelo, *Op. Cit.*, 1902, pág. 50.

⁷⁷⁷ Armando Cotarelo, *Op. Cit.*, 1902, pág. 54.

⁷⁷⁸ Armando Cotarelo, *Op. Cit.*, 1902, pág. 52.

Las exposiciones conmemorativas de 1939 y 1973, y otras muestras colectivas durante el franquismo

Las dos exposiciones conmemorativas del centenario del nacimiento de Rosales en 1939 y de su muerte en 1973, tuvieron lugar durante el franquismo. La primera de ellas, la del centenario de su nacimiento no se pudo realizar en 1936 por motivo de la Guerra Civil, y se hizo en 1939, al poco de finalizar la contienda. Se llevó a cabo en el Museo Nacional de Arte Moderno (a cuyo nombre se había añadido el término de Nacional que tanto significado político tenía en esos años), siendo el nuevo director Eduardo Llorent Marañón y el presidente del Patronato, el Marqués de Lozoya. El texto utilizado para el catálogo fue, parcialmente, el de Eugenio d'Ors de su libro *Mi Salón de Otoño* (1924), ya comentado.⁷⁷⁹ La exposición se distribuyó en tres salas y la lista de obras fue de 72, entre dibujos y óleos, mientras que en la muestra de 1902 fueron 85. En la primera sala estaban las acuarelas y los dibujos, 35; en la segunda y en la tercera, los óleos y algunos bocetos, 37. Pero, por ejemplo, los últimos cuadros de Murcia no figuraban, como el *Naranjero de Algezares* o la *Venta de novillos*; y algunos retratos en manos privadas, como los de la familia Olea o la condesa de Vía Manuel, tampoco estaban. En conjunto, esta exposición era menos completa que la de 1902, los avatares de la guerra hizo más difícil reunir la obra procedente de colecciones privadas.

El hecho de que el museo se reabriera, en este nuevo periodo político, con una exposición de Rosales podría ser significativo. Pero el pintor madrileño era una figura artística tan respetada, que estaba por encima de las apropiaciones políticas, al margen de que su cuadro del *Testamento* fuera utilizado por el régimen franquista para la recreación de cromos, estampas o en el cine, como hemos visto. Era más la pintura de historia, como un conjunto de imágenes, lo que el franquismo utilizó puesto que le vino muy a propósito. De hecho, estamos comprobando a lo largo de estas páginas, que a Rosales lo apreciaban modernos y antiguos, liberales y no liberales, pues tampoco él se había significado políticamente de una forma muy radical. Simplemente el centenario de su nacimiento, 1836, coincidió con tal fecha, puesto que la conmemoración ya se había pensado antes de la guerra (ver pág. 17).

⁷⁷⁹ El escritor catalán, a pesar de haber tenido una posición ideológica más bien progresista durante el primer tercio del siglo, se acomodó en el régimen franquista hasta su muerte en 1955.

Lo curioso de estas coincidencias de fechas es que la exposición del centenario de su muerte se hizo en 1973, al final de la dictadura, pero tampoco, en aquel momento se le puede buscar ninguna significación política. Sin embargo, tenemos que hacer notar que el periodo franquista se abre y se cierra con dos exposiciones conmemorativas de Rosales, el pintor favorito de un género, la pintura de historia, que había tenido especial predicamento durante el régimen.

Esta exposición centenario de su muerte fue organizada por el Museo del Prado, siendo director Xavier de Salas, autor del texto que acompaña al catálogo. El texto es rico en datos y, lo que es más interesante, relaciona al pintor con otros artistas extranjeros del momento como antes apenas se había hecho, especialmente Manet⁷⁸⁰. En él se transcribe el célebre alegato que Rosales escribió en defensa de la *Lucrecia*, ya comentado.

La exposición fue la más completa realizada sobre el pintor madrileño (no se ha vuelto a hacer ninguna parecida), con un total de 290 piezas; y esta vez sí se reunió numerosa obra procedente de colecciones privadas, aparte de los óleos principales pertenecientes al Museo del Prado (el *Testamento*, la *Lucrecia*, *La Presentación de Juan de Austria*, el *Desnudo*, la *Ciociara*...). El problema fue, como dice el catálogo, la identificación de muchas de ellas aparecidas en muestras anteriores, sobre las que se plantearon dudas en lo que a su autenticidad se refiere.⁷⁸¹ Las obras se clasificaron en sus dos categorías: pinturas al óleo, y acuarelas y dibujos. Las primeras fueron 55, entre las que figuraban, esta vez sí, los cuadros de Murcia (aunque no *El naranjero de Algezares*) y varios retratos de aristócratas que no figuraron en la de 1939, como el del duque de Bailén. Sin embargo, hubo algunas obras que no figuraron, como *Doña Blanca en el Capal del*

⁷⁸⁰ Xavier de Salas, *Op. Cit.*, 1973, pág. 29.

A raíz del centenario, Xavier de Salas publicó varios artículos sobre Rosales, y como él, también lo hicieron Enrique Pardo Canalís, Joaquín de la Puente, José Camón Aznar, entre otros. Ver bibliografía.

⁷⁸¹ Este problema persiste hoy. Hay bastante obra dispersa, supuestamente de Rosales, que el Museo de Prado sigue identificando como verdadera o falsa. De ahí la realización del catálogo razonado de los dibujos, para despejar toda duda sobre la autoría de Rosales en las obras que a él se le atribuyen.

Buch, o el *Retrato de la Condesa de Santovenia*, de lo cual se lamentó Xavier de Salas⁷⁸².

Aparte de estas dos muestras, hubo otra con bastante obra de Rosales, que merece la pena resaltar. Con motivo del primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el Ministerio de Educación Nacional realizó, en 1956, la exposición *Un siglo de arte español, 1856-1956*. La portada del catálogo era el cuadro de Rosales, *Nena*, y los textos eran de los habituales autores de la época, como Gaya Nuño, Pardo Canalís, Lafuente Ferrari... Fue una muestra grande, también con esculturas, sólo de Rosales había 23 obras: varios retratos de colecciones privadas, el *Testamento*, el *Desnudo*, los *Evangelistas*, etc., pero no la *Lucrecia*... En definitiva, la atención dedicada al pintor madrileño durante todo el periodo franquista, por parte de las instituciones oficiales, fue, como hemos visto, habitual. Su fortuna crítica, con respecto a la primera mitad del siglo XX, seguía siendo muy buena, estaba, incluso, amparada por el régimen.

De Vicente López al impresionismo español (Casón del Buen Retiro, 1971) fue otra muestra del final del periodo. Las obras de Rosales incluidas en ella fueron sólo el *Testamento*, la *Lucrecia*, y el *Desnudo*. El texto del catálogo era de Joaquín de la Puente (subdirector del Museo), cuya primera parte tituló: “Un arte resucitado de los muertos”, haciendo alusión a la mala prensa que tuvo la pintura de historia desde el final del siglo XIX: “Así, la voz decimonónica se cargó de fuerte contenido peyorativo, de enérgica cargazón negativa. El arte vivo de los más del siglo XIX se creyó retrógrado y conservadurista a ultranza”.⁷⁸³ Es decir, la pintura de historia se reivindicó hasta el final del franquismo, pues a partir de la democracia, volvió su pésima reputación.

⁷⁸² A este respecto ver Xavier de Salas, “Sobre algunas obras de Rosales no expuestas en el Prado”, *Goya*, n. 117, 1973.

⁷⁸³ Joaquín de la Puente, “Un arte resucitado de los muertos”, en VV.AA., *De Vicente López al impresionismo español*, 1971, pág. 1.

Las exposiciones de la democracia

A partir de 1975 se inició la democracia y España emprendió su último proceso de modernización. Durante los años 80, todo lo que podía recordar a la época de Franco o a un anticuado siglo XIX, se despreció. Así ocurrió con la pintura de historia. Las dos primeras exposiciones importantes (una tras otra) que se hicieron en Madrid, con respecto a este tema, fueron ya en la década de 1990, con una clara intención de recuperar dicha pintura: *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (de septiembre a octubre de 1992), comisariada por Carlos Reyero; y *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (de octubre de 1992 a enero de 1993), comisariada por José Luis Díez. Así, en esta última, en las primeras páginas introductorias a los textos del catálogo, se decía: “No vamos a entrar aquí en consideraciones de por qué muchos de estos grandes lienzos de historia fueron destinados al desván de los recuerdos, pero sí queremos destacar que ese desinterés contemporáneo ha sido, en la mayor parte de los casos, injusto e infundamentado”.

En la primera de estas exposiciones, *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, no había cuadros de Rosales porque empezaba el año de su muerte, pero sí se le incluía en las fichas finales de todos los pintores ligados a la Academia Española en Roma desde sus inicios. En cambio, en la segunda muestra, *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, estaban *El Testamento de Isabel la Católica*, *La muerte de Lucrecia* y *La presentación de don Juan de Austria a Carlos V*.

En 1984, se realizó una muestra en las salas de la Biblioteca Nacional, que no tenía por objeto la reivindicación de la pintura del siglo XIX, sino dar a conocer una saga de pintores, la de Rosales y sus descendientes⁷⁸⁴. Se reunieron numerosos dibujos y acuarelas de Rosales (la mayoría pertenecientes a la familia), y entre sus óleos más conocidos se expusieron el *Retrato de Maximina* (en azul), la *Ciociara*, *Venta de*

⁷⁸⁴ VV.AA., *Cuatro generaciones de pintores madrileños: Rosales y sus descendientes*, Biblioteca Nacional, febrero-marzo 1984.

novillos y los *Evangelistas*. Después figuraban las obras de su hija Carlota Rosales (1872-1958), que obtuvo la pensión de Roma en 1887, viviendo en la Academia de España mientras era director su padrino Vicente Palmaroli, hasta que se casó y abandonó su corta y prometedora carrera pictórica. Tras ella, su hijo Eduardo Santonja Rosales (1899-1966), compañero de generación y amigo de Gregorio Prieto, Hipólito Hidalgo de Cavedes y Carlos Sáenz de Tejada; como éste último, llevó a cabo su carrera como ilustrador y cartelista, aunque fue un gran paisajista⁷⁸⁵. Y por último, las hijas de Eduardo, Elena (1932) y Carmen Santonja (1934-2000), compañeras de Antonio López en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en los años centrales de la década de 1950. El texto del catálogo lo escribió Juan Manuel Bonet, y de las críticas que más celebraron la iniciativa de la exposición, destacó la de Luis Figuerola-Ferreti (*Goya*, marzo-abril de 1984).

Rosales en el Museo del Prado

La valoración de Rosales por parte del Museo del Prado, a través de muestras temporales o en sus salas permanentes, ha sido considerable en nuestros días. Pero hay que tener en cuenta que la atención debida al pintor madrileño está dentro de una reivindicación del arte decimonónico en general, que el museo lleva haciendo en estos últimos años no sólo en exposiciones, también en cursos. Así, por ejemplo, de mayo a julio de 1992, se llevó a cabo la exposición comisariada por José Luis Díez *Pintura española del siglo XIX: del neoclasicismo al modernismo. Obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*. De Rosales, estaban el *Retrato de Maximina* (en azul) y la *Ciociara*.

El Casón del Buen Retiro, que albergaba la colección del siglo XIX, estuvo cerrado por reformas durante once años (desde 1997 a 2008), tiempo suficiente para que dicha etapa de nuestra historia del arte, si ya había sido relegada al olvido, lo estuviera aún más. Afortunadamente, la ampliación del Museo del Prado alivió esta situación. En octubre de 2008 las nuevas salas se abrieron al público precisamente con la exposición *El siglo*

⁷⁸⁵ Javier García-Luengo, “Eduardo Santonja, ilustrador *déco*”, *Liño 15. Revista anual de Historia del Arte*, 2009.

XIX en el Prado, comisariada por José Luis Díez y Javier Barón, conservadores-jefes del departamento de siglo XIX del Museo del Prado en ese momento. La muestra tenía la intención de integrar la colección decimonónica en el discurso museográfico del Museo del Prado, tal y como lo declaraba su director, Miguel Zugaza, en el texto introductorio del catálogo: “...tiene el doble sentido de, por un lado, anunciar el redescubrimiento de una colección casi olvidada y, por otro, certificar la entrada física del XIX en el Prado, incorporándose al discurso histórico ininterrumpido que propone el Museo.”

En la muestra se expusieron la práctica totalidad de los óleos de Rosales que posee la pinacoteca: *Tobías y el ángel*, *La Ciociara*, *El Testamento de Isabel la Católica*, *el Desnudo*, *Retrato del violinista Pinelli*, *La presentación de don Juan de Austria a Carlos V*, *La muerte de Lucrecia* y *La niña de rosa*.⁷⁸⁶ Y la rueda de prensa de apertura de la exposición se grabó con el *Testamento de Isabel la Católica* de fondo, lo que no deja de ser representativo, pues fue calificado por los conservadores del departamento como “las *Meninas* del siglo XIX”.⁷⁸⁷

Hoy, en esa misma parte nueva del museo, sigue estando la colección del siglo XIX, y una de sus salas está dedicada a Rosales. En ella se exponen sus cuadros anteriormente mencionados, salvo *La Ciociara*, y frente al *Testamento*, el cuadro de Casado del Alisal, *La Rendición de Bailén* (1864), como prueba de la influencia de Velázquez en los pintores de la segunda mitad siglo XIX (ver nota 168). Así queda patente, como reza la cartela de la sala, que el realismo se asentó definitivamente en la pintura española a partir de la década de 1860 por el magisterio, principalmente, de Rosales. Además, en el centro de la misma está la escultura del *Cristo yacente* de Agapito Vallmitjana, también en clave realista, para la que Rosales posó (ver pág. 250).

⁷⁸⁶ Afortunadamente el Museo del Prado posee la mayoría de los lienzos importantes de Rosales.

⁷⁸⁷ El famoso cuadro de Rosales siempre tuvo un lugar primordial en el Museo del Prado. Cuando se incorporaron las colecciones del Museo de la Trinidad junto a las obras adquiridas durante las Exposiciones Nacionales, al edificio de Villanueva (antes de sacar las decimonónicas de allí por razones de espacio), el *Testamento* estuvo expuesto en la Sala de los Contemporáneos situada en la entrada norte de la galería central.



Foto de la sala Rosales en el Museo del Prado, hoy

Siguiendo con el interés que la pinacoteca ha mostrado hacia el siglo XIX desde la apertura de las nuevas salas dedicadas a dicha centuria en 2008, en el que se incluye a Rosales, el Museo del Prado ha llevado a cabo más muestras sobre otros pintores de entonces, como la de Martín Rico en 2013 comisariada por Javier Barón, con el fin de incluirlos definitivamente, no sólo en la colección permanente, sino en la programación de exposiciones del museo. Este mismo interés por la pintura decimonónica española también ha sido mostrado por la Fundación de Amigos del Museo del Prado, a través de los cursos dirigidos por Francisco Calvo Serraller; por ejemplo, los dos dedicados al siglo XIX divididos en sus dos mitades: *La Era Romántica* (de octubre de 2011 a febrero de 2012) y *Del Realismo al Impresionismo* (de octubre de 2013 a febrero de 2014), con una conferencia dedicada al pintor madrileño por José Luis Díez: “Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores de Roma (1855-1875)”. Y no hay que olvidar la realización del catálogo razonado de sus dibujos por iniciativa del Museo, al que se ha hecho alusión en estas páginas.

Por último, en este breve recorrido con respecto a la labor de recuperación de la figura de Rosales por parte del Museo del Prado, incluiré la reciente exposición *Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado* (The Queensland Art Gallery, Australia, de julio a

noviembre de 2012), comisariada por Javier Portús, en la que se incluyó el *Desnudo* de Rosales. Esta muestra no era exactamente de pintura decimonónica, sino de la escuela española desde el siglo XVI, expuesta, en algunas partes, por parejas de cuadros que claramente hablaban del diálogo entre épocas distintas, como, por ejemplo, el *San Andrés* de Ribera y *Viejo desnudo al sol* de Fortuny, o *La infanta Margarita de Austria* de Velázquez y *La niña María Figueroa vestida de menina* de Sorolla. En el caso del *Desnudo* de Rosales, lo interesante es que se expuso como eslabón entre el pasado y la vanguardia, es decir, entre el *Marte* de Velázquez y la *La bella holandesa* de Picasso. Los tres son cuadros de desnudos los cuales “trascienden la representación anatómica para convertir el cuerpo humano en sentimiento”.⁷⁸⁸ A la vez, el aspecto inacabado que usaba Rosales es el mismo que usara Velázquez, como ya hemos explicado, recurso técnico que denota una libertad pictórica propia de los verdaderos maestros y que, por supuesto, Picasso también utilizaba cuando quería. Por su parte, Picasso era un profundo admirador de Velázquez, la forma en que su *Holandesa* llena toda la superficie del lienzo es similar a la del maestro sevillano y también a la del *Desnudo* de Rosales, con quien comparte además la rotundidad del cuerpo femenino, incluso cierta tonalidad y tipo de mancha sintética (como dice Bozal, al referirse al cuadro de Picasso, “en el que el cuerpo derrota a la idea”⁷⁸⁹).

Hablando de mancha sintética, esta obra de Picasso está relacionada con el sintetismo de Gauguin (ver nota 598). Picasso pintó su *Bella Holandesa* a la vuelta de un viaje por Holanda en 1904, y se la dejó a Francisco Durrio para que la colgara al lado de sus cuadros de Gauguin en su estudio parisino, pues como dice M^a Dolores Jiménez-Blanco, “lo que prueba no sólo que estaba orgulloso de ella, sino también que encontraba en esta obra, con su cofia blanca y su estilizada y sintética construcción de la figura, cierto paralelismo con las de Gauguin”⁷⁹⁰. Por tanto, el sintetismo presente en esta obra de Picasso y que lo relaciona con Gauguin, del que hemos hablado a raíz de los cuadros murcianos de Rosales, es semejante al utilizado por el pintor madrileño en

⁷⁸⁸ Javier Portús, “1850-1900: the Threshold of Modern Spain”, en VV.AA., *Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado*, July-November 2012, pág. 234.

⁷⁸⁹ Valeriano Bozal, *Op. Cit.*, 2013, pág. 99.

⁷⁹⁰ M^a Dolores Jiménez-Blanco, *Op. Cit.*, 2005, pág. 94.

su *Desnudo*. Esto nos confirma la idea de que los artistas, aún lejanos en el tiempo y en contextos distintos, a veces, llegan a soluciones formales parecidas, por lo que no se pueden estudiar de forma aislada. Así, con esta exposición, no sólo se coloca a Rosales al lado de Velázquez, algo que conocíamos, sino también al lado de Picasso, enlazando con la modernidad, en una clara intención de situar a Rosales, por fin, en el lugar que le corresponde.



Velázquez, *El dios Marte*, 1640, 181x99 cm, Museo del Prado



Picasso, *La Bella Holandesa*, 1905, 77x66 cm, Queensland Art Gallery, Australia



Rosales, *Desnudo*

La estela de Rosales en los pintores del siglo XX

Volvamos, en este epígrafe final, al tema de la fortuna crítica de Rosales por parte de los pintores. La opinión de los artistas sobre sus compañeros de oficio es igual de válida que la de los críticos o historiadores del arte. Incluso mayor, en el sentido de que su visión va más allá en cuanto a sensibilidad y destreza, puesto que hablan el mismo idioma (artístico) y reconocen inmediatamente la honestidad y la impostura en el proceder pictórico. Ya explicamos que Rosales fue admirado por los pintores de su tiempo, los que le conocieron y los que no, en una cadena que se fue transmitiendo de generación en generación hasta aquéllos nacidos en el filo del siglo XX como Bores o Pancho Cossío, que habían sido alumnos de Cecilio Pla.

Pues bien, con respecto a Bores hay una anécdota ilustrativa. En una carta suya a Benjamín Palencia (1894-1980) desde París, el 14 de septiembre de 1925, en la que le habla de que ha presentado un par de cuadros al Salón de Otoño y que se los han rechazado, “porque no cuelgan nada que no se adapte a su escuela y a su gusto”, le dice:

“... te convencerás cuando vengas, de que aquí, como en todas partes, el verdadero ambiente es cosa de una reducida minoría y que, en general, el francés es más *pompié* que el español y además con muchas más pretensiones. Cuando veas en el Louvre la célebre *Olimpia* de Manet, que tanto escándalo armó, te quedarás atónito pues es mucho menos avanzada que la obra de Rosales, del cual ha sacado muchísimo, por no decir todo, el *revolucionario* Manet.”⁷⁹¹ Lo más probable es que Bores tuviera en mente el *Desnudo* de Rosales, cuadro, en efecto, muy avanzado, y por el que se ha comparado al pintor madrileño con Manet, como ya hemos explicado.

Otro ejemplo de la misma generación de Bores es el pintor Gregorio Prieto (1897-1992), autor de una monografía sobre Eduardo Rosales, comentada al principio de este trabajo. Hablando del *Desnudo*, precisamente, dice: “En este cuadro, como en sus paisajes, no se limitaba a reproducir; penetra en el terreno de la sugerencia, que es, sin duda, el más poético, por indirecto y metafórico. Sugerir es lo mismo que ‘causar una impresión determinada’, he aquí por qué Rosales puede parecernos, aunque parezca un poco sorprendente, impresionista”⁷⁹². Y unas páginas después vuelve sobre el tema: “En España, sin presentar las huellas artísticas de ningún contacto con los franceses, Rosales es el único representante de esta escuela.”⁷⁹³. Hay que tener en cuenta que, a falta de estudios rigurosos sobre el impresionismo que todavía estaban por llegar, simplemente, impresionista equivalía a pincelada suelta, inacabada, tal y como lo entendían algunos autores de esos años a los que hemos hecho alusión. Igual que ocurría con Velázquez, y su pincelada suelta de los últimos cuadros, que habían sido calificados de impresionistas.

Al margen de los calificativos (impresionista, avanzado...) que le pudieran dar al *Desnudo* de Rosales, está claro que este cuadro es el favorito de los pintores, por ser una obra que se nos revela como la pura pintura (ver pág. 191). Del mismo parecer era Ramón Gaya, pintor más joven que los anteriores.

⁷⁹¹ En *Benjamín Palencia y el Surrealismo (1926-1936)*, septiembre-octubre 1994, pág. 39.

⁷⁹² Gregorio Prieto, *Eduardo Rosales*, 1950, pág. 38.

⁷⁹³ Gregorio Prieto, *Op. Cit.*, 1950, pág. 58.

El caso de Ramón Gaya

Ramón Gaya (1910-2005) es un ejemplo especial de admiración por Rosales, pues reinterpretó su obra en sus cuadros, aparte de escribir sobre él. Además de Velázquez, a quien dedicó uno de sus principales escritos (*Velázquez, Pájaro Solitario*), también le interesaban los pintores del siglo XIX. Tras una visita al Museo de Arte Moderno, en 1933, escribía: “sólo siete verdaderos pintores pueden señalarse en estas salas muy bien cuidadas por Juan de la Encina, pero apenas si cuatro buenos cuadros. Los pintores son Goya, Alenza, Lucas, Rosales, Regoyos, Solana, Echevarría.” Y ante el *Desnudo*:

“Se siente entrando en esta salita, aunque esté solitaria, que hay alguien en ella; se siente una proximidad, como en las esculturas de Fidias o en las pinturas de Velázquez, y los ojos se prenden en esa espalda tan justa de sensación firme, de tersura dócil, y hay que arrancarlos de allí como a dos niños deslumbrados. “¡Qué exacto compás interior el de Rosales cuando iba midiendo este cuerpo anaranjado, tibio como una rosa-té! Compás, medida justa (pero no aquel Poussin sin aliento y sin sangre), sino una pasión sometida, un desbordamiento encauzado, un río.”⁷⁹⁴

La misma cercanía ante un cuadro de Velázquez se siente ante el *Desnudo* de Rosales, es de carne y hueso, nos viene a decir Ramón Gaya, no es un cuerpo inerte como los de Poussin. Si recordamos, esto es algo que siempre buscó Rosales. Pero sigamos con Ramón Gaya. En 1934, escribió sobre el pintor madrileño un conmovedor texto al que llamó “Dibujo sentimental de Rosales (Lazo de Retorno VI)”, que tiene que ver con el último tiempo que pasó Rosales en Murcia. Igual que en Juan Ramón Jiménez, el hecho de la tuberculosis y su huella en Rosales, es el hilo conductor del texto. Esa implicación emocional que volcó el poeta en su escrito es la misma que destila el de Gaya, en un texto absolutamente demoledor:

“Asomado a Murcia para alargar la muerte.

Como un carbón brillando todavía, como una sombra tierna, como un cuerpo sin peso estabas por aquí. Subes a la Fuensanta, pintas unos naranjos, un huertano, unos novillos, un burro quieto como si esperase. Pintas un poco Murcia porque te asomas nada más, y ya sólo puedes fragmentos. Sólo astillas, porque como todo gran pintor, es del torso de donde sacas esos cuadros, y el tuyo está roto. Y tu corazón es sólo ya fragmentos de ese fuego que te habitaba hasta destruirte. Sólo fragmentos puedes, ‘pedacicos’ de Murcia.

He dicho que el fuego te ha matado. No morías de tisis, sino de ti, de ti mismo matándote, porque eras esa fuerza suicida de artista, esa gran fuerza que envenena, que rompe. Tu gesto era el de entregar la vida, esa vida que parecen pedirnos a todos, y que todos negamos, vendiéndonos, entregando a la nada nuestra obra no hecha a cambio de vivir.

⁷⁹⁴ Ramón Gaya. *Obra completa*, 2010, pág. 669.

Por eso tu claridad para ver la muerte, porque en las verdaderas sangrías esas que te hizo la pintura, sólo supiste tú de los desmayos. Y una mañana fuiste a despertar como siempre, y te encontraste con que habías ido entregándolo todo, uno a uno los lados de tu cuerpo, hasta quedarte sin ti. Al intentar hablar se comprendió que ya no tenías labios, y todos palidecieron de pena, porque entonces se supo que lo que nos dejabas en la obra era tu propia vida clavada allí como una mariposa, como una gran mariposa en cruz.

Tu hermosísimo amarillo, no azulado como los demás, es mayor que tú, mayor que lo que fuiste dentro y fuera, ocupa más espacio que tu genio. Por ello es tan triste esa valentía porque la fuerza que empleas vale por un Rembrandt gigante, por un Goya descomunal, y es tan sólo por ser gran Rosales esa lucha inmensa hasta romperte.”

Después intercala este párrafo del propio Rosales, que forma parte del diario que escribió en su viaje iniciático a Italia. Es del momento en que los tres amigos, Palmaroli, Luis Álvarez y él han llegado a Florencia, en el verano de 1857. Vemos cómo el pintor madrileño confiesa sus temores ante la enfermedad que le hace perder las fuerzas:

“Hoy por la mañana. Copiando el *Narciso* de Miguel Ángel, he sentido un decaimiento extraordinario. He pensado mucho en mi porvenir, como me sucede a menudo de poco tiempo hace, y una duda horrible, espantosa me persigue de continuo. El temor de que sueñe con un porvenir que no llegará jamás me atormenta noche y día. ¡Dios mío! ¡Dios mío! Yo me he sacrificado gustoso por conseguir algo, aunque poco: pero cuando sospecho que ni aun ese poco conseguiré, se me angustia el corazón en unos términos que parece me va a abandonar el espíritu para siempre.”

Seguidamente, Ramón Gaya retoma el hilo de su puño y letra:

“Pero traspasa todo con su fuego, hasta las dudas. Y refiriéndose al mundo, se siente dejarlo ¡pícara cabeza!, se siente dejarlo por los proyectos, por los planes y en los jóvenes, por ilusiones, por sus esperanzas, éstas me las arrebató Dios.

Ya sólo por los proyectos, por los planes siente acabar. Es el mayor héroe. Una vida encendida así ¿no merece un gran todo, un más, ser más, más Rosales, el Rosales que no le han dejado ser? ¿Qué suelo o qué cielo han impedido tus ramas?

Como un carbón brillando todavía, como una sombra tierna, como un cuerpo sin peso por aquí. Subes a un olivar muy triste. Y te asomas a Murcia por alargar tu muerte.”⁷⁹⁵

La vida y la muerte como las dos caras de una misma moneda, más allá del arte, es lo que trasciende al leer estas líneas... Es como si Rosales, al sentirse morir, hubiera encontrado en aquel lugar su último refugio donde pintar lo que le apetecía, tal y como decíamos al comentar sus últimas obras (ver pág. 361).

⁷⁹⁵ Ramón Gaya, *Op. Cit.*, 2010, pág. 691.

Años después volvió a escribir sobre Rosales. El texto está junto a otros en el grupo de *Milagro español* (Méjico, 1953), que gira en torno “al genio español”: Galdós, Picasso, Don Quijote, Gutiérrez Solana, Zurbarán, Isabel la Católica... Lo tituló “El cuadro no está terminado pero el cuadro está hecho”, la frase que empleó el propio pintor madrileño para defender *La muerte de Lucrecia* ante aquéllos que la tachaban de excesivamente abocetada.

“En Rosales he visto siempre al último gran pintor español... antiguo, de una antigüedad que no es propiamente de estilo ni de tiempo, sino de casta. Es el último estertor de una pintura grande, grandiosa, generosa; después, claro está, vamos a encontrarnos con Nonell y con Solana, los dos muy verdaderos, aunque un tanto... a la desesperada. Rosales pertenece aún a esa casta mayor, es cierto que no puede con ella, pues su casta es antigua, sí, pero él, Rosales, es ya un moderno, sus fuerzas son modernas, pequeñas, pero luchará con tanta bravura que ha de lograr pintar un cuadro que lo emparenta con Tintoretto: *La muerte de Lucrecia*. En ese cuadro entrecortado hay, como se sabe –por lo menos, como lo sabe muy bien J.R. [Juan Ramón Jiménez]-, un brazo caído, moribundo, que me parece lleno de significación; es un brazo cargado ya de muerte y sensual todavía, opulento, lívido, que se rinde, que entrega el alma; nunca me pareció, sin embargo, que perteneciese por entero a la figura de Lucrecia, sino que se trataba, más bien, del brazo mismo de la Pintura; una pintura que, malherida por el siglo diecinueve, no tenía más remedio que abdicar, y que abdicaba, eso sí, con gloria, en una especie de agonía triunfante.”⁷⁹⁶

Lo considera un pintor de “casta española”, al lado de otros como Zurbarán o de personajes como el Quijote. Recordemos que “lo español” es un atributo que ha acompañado a Rosales desde su tiempo, en un momento en que se configuró, digamos, nuestra identidad artística y que ha seguido ahí, acompañando a los artistas, incluidos los que se marcharon de nuestro país. Después lo compara con Nonell y Solana como había hecho d’Ors, por centrar su pintura en la figura humana, que es monumental, al igual que en estos dos pintores, “de un relieve imponente” como decía Juan Ramón Jiménez refiriéndose a *La muerte de Lucrecia*. Y lo mismo que d’Ors, también lo compara con Tintoretto. Pero lo más original es la forma tan poética en que describe el brazo de Lucrecia, al que llama “el brazo de la pintura”, la del siglo XIX, que maltrecha y moribunda tiene que abdicar. El brazo de Lucrecia siempre ha tenido mucha significación para los pintores-partidarios de Rosales.

⁷⁹⁶ Ramón Gaya, *Op. Cit.*, 2010, págs. 171-172.

Gaya llama a Rosales “el último gran pintor español... antiguo”⁷⁹⁷, porque pertenece a esa casta española que viene de atrás, la que representa el brazo de Lucrecia, pero se trata de un pintor que “es ya moderno”. En el siguiente texto nos explica lo que para él representa la modernidad de Rosales, ni más ni menos, que su cuadro del *Desnudo*:

“Pues bien, unos años más tarde, ante el *Desnudo* de Rosales, caí en la cuenta, no sólo de su evidente modernidad (que casi no me importaba), sino que venía a revelarme, a explicarme, lo que la modernidad... es. La modernidad viene a ser algo así como un tímido y atrevido frescor que, de pronto, se aviniera a dar unos pasos: nada más, eso es todo. La desdicha del arte moderno, por el contrario, es haber creído ingenuamente, tontamente, en una especie de actualidad ingeniosa, más o menos inédita, que se llamaría, un tanto militarmente, ‘las vanguardias’. El cubismo es acaso el movimiento más noble, más pictórico de nuestro pobre siglo XX, pues todo lo que viene después –dadaísmo, expresionismo, surrealismo...- no es más que un constante galimatías falso, artificioso. Completamente inútil, además. Porque la Pintura es siempre ella misma. Nuestro siglo, en cambio, creyó que se trataba, muy afanosamente, de inventar a diestro y siniestro. Ahora, *Mujer al salir del baño* de Eduardo Rosales, no es que me parezca ni antiguo ni moderno, sino pleno, completo, permanente.” (Madrid, 1997).⁷⁹⁸

Interesante esta reflexión en que contrapone el término modernidad a arte moderno. Modernidad sería una cualidad permanente, de algo “fresco” y sincero, que se percibe en algunas obras por las que, precisamente por eso, no pasa el tiempo, y por la misma razón no pertenecen a ninguna época determinada. Y arte moderno, refiriéndose a las vanguardias que Ramón Gaya conocía tan bien, le parecen falsas por su empeño en querer ser a cual más original.

Aparte de sus escritos, gran parte del trabajo pictórico de Ramón Gaya giró en torno al homenaje de la pintura, incluyendo en sus cuadros obras de sus pintores favoritos (Velázquez, Rembrandt, Tiziano, Cézanne...). En el caso de Rosales, hizo varios cuadros, entre el final de la década de 1980 y la de 1990, en los que aparecen obras de Rosales. En ellos se ve, entre objetos de una mesa (una copa con flores, un cuenco...) y apoyados contra el fondo, dibujos de los cuadros del pintor madrileño. Por ejemplo, tiene un cuadro al óleo de 1988 al que tituló *El gran desnudo de Rosales y el brazo de Lucrecia* (73x92 cm), en el que están, precisamente, sus dos obras favoritas, el *Desnudo* y la *Lucrecia*, y de éste, la parte central, la del brazo. Unos años después hizo otros de parecidas características, pero en gouache sobre papel: de nuevo la Lucrecia pero esta

⁷⁹⁷ Así se tituló la reproducción de este mismo texto publicado en *Babelia*, 6 de octubre de 2001.

⁷⁹⁸ Ramón Gaya, *Op. Cit.*, 2010, págs. 171-172.

vez el cuadro entero, *Homenaje a E. Rosales (La muerte de Lucrecia)* (1996, 46x62 cm); *Homenaje a E. Rosales* (1993, 70x90 cm) protagonizado por la foto del pintor de perfil (la que le hizo Gonzalo Langa y que también inspiró a Gregorio Prieto); y *El violinista Pinelli de Rosales* (1999, 60x73 cm).



Ramón Gaya, *El violinista Pinelli de Rosales*, 1999

El más interesante de todos es *Homenaje a Murcia* (óleo sobre lienzo, 1988, 161x259 cm), por la complejidad de la imagen, pues se trata de un homenaje a Rosales que va más allá. Es una escena de posado de dos tipos murcianos, en la que se ve, a la derecha, el lienzo sobre el caballete que los representa, y detrás en la pared, un dibujo del cuadro de Rosales *La Venta de novillos*. Los que posan, además, están vestidos como los tipos murcianos de esta obra de Rosales. Es el cuadro dentro del cuadro, con un tercero incluido⁷⁹⁹. ¿Quizá la particular interpretación de Gaya sobre *Las Meninas* pero sobre un cuadro de Rosales? En definitiva, Rosales fue para Ramón Gaya un motivo de reflexión teórica a la vez que pictórica, que encierra muchas de las claves de lo que para él significaba el arte.

Me gustaría terminar este epígrafe de los pintores del siglo XX que han sentido atracción por Rosales, con uno activo hoy por hoy. Se trata de Antonio López. Con él

⁷⁹⁹ He escrito al Museo de Ramón Gaya en Murcia para solicitar una imagen de este cuadro, pero no he tenido respuesta.

mantuve una interesante charla acerca de Rosales. En su opinión Rosales es el pintor español más importante entre Goya y Picasso, siendo *La muerte de Lucrecia* y el *Desnudo* dos obras imprescindibles para entender la modernidad que estaba por venir. También recordaba que en la Academia de San Fernando, donde estudió Bellas Artes en la década de 1950, los profesores aconsejaban a los alumnos ir al Museo del Prado para copiar, entre otros, sus cuadros.⁸⁰⁰

Está claro que ambas obras son las favoritas de los pintores, precisamente, por la modernidad que encierran, especialmente el *Desnudo*. Francisco Bores, Ramón Gaya y Antonio López son tres artistas muy distintos de épocas diferentes, que, al margen de que sean figurativos, abstractos o realistas, más líricos o menos, reconocen en Rosales a un verdadero pintor, porque el *Desnudo* es la propia pintura, es la libertad de pintar como uno quiere, sin artificios ni imposturas, y sin dar cuentas a nadie.

⁸⁰⁰ Cuando se estaba preparando la exposición *Cuatro generaciones de pintores madrileños: Rosales y sus descendientes* (ver pág. 462), se publicó un artículo que la anticipaba, escrito por el crítico Salvador Jiménez, “La saga de los Rosales”, en *ABC*, el 25 de septiembre de 1982. En dicho artículo, comentando el trabajo de la pintora Elena Santonja, el autor transcribe un recuerdo de la artista con respecto a sus tiempos de estudiante en la Escuela de San Fernando, los mismos años que Antonio López, cuando uno de los profesores dijo: “ ‘Este color rosa lo has puesto igual que Rosales’, le dice un día su profesor Soria Acedo, y a Elena se le van las lágrimas cuando acierta a decir que era su bisabuelo.” Esta anécdota sirve para confirmar el hecho de que, efectivamente, la referencia de Rosales todavía estaba viva entre los profesores de Bellas Artes en la década de 1950.

CONCLUSIONES

Esta tesis doctoral partía de una idea inicial: la relación de la obra de Rosales con el entorno cultural en el que se desarrolló, y su fortuna crítica en relación con ese mismo contexto. Teniendo clara esta premisa, lo primero que se planteó fue por qué la historiografía ha moldeado la figura de Rosales casi exclusivamente en función de las circunstancias del arte español, cuando por razones tanto biográficas como profesionales, Rosales participó por igual del ambiente artístico europeo, en concreto del italiano y el francés. A partir de aquí me propuse indagar en los factores que han motivado los sucesivos cambios que se han ido produciendo, tanto a lo largo de su vida como después de ella, en la imagen pública de Rosales, sin olvidar la evolución de su obra. A estas primeras preguntas, en ocasiones difíciles de desligar entre sí, se proponen responder las conclusiones que se esbozan a continuación, y que pueden servir a su vez de puntos de partida para futuros estudios.

1. Esbozo de la fortuna crítica de Rosales en España

La historia del arte se hace desde el punto de vista de quien la escribe. Esto que parece una obviedad, es una máxima que hay que tener muy presente cuando hablamos de fortuna crítica, y que en el caso de Rosales, se cumple: todos los que se han acercado a su figura la han hecho suya de una u otra manera, según sus intereses artísticos y las circunstancias del momento. Esta apropiación de su figura se ha llevado a cabo fundamentalmente a través de sus dos principales cuadros, que llegaron a considerarse en cierto sentido opuestos: *El Testamento de Isabel la Católica* y *La muerte de Lucrecia*. De cada uno de ellos parten las dos líneas principales de su fortuna crítica: la que sitúa a Rosales en la genealogía del arte tradicional y la que lo considera en el marco de la pintura moderna. Pero también la apropiación de Rosales se ha hecho a través del personaje que fue él mismo.

La primera idea clave, ya sugerida, es que la fortuna crítica de Rosales en España ha reflejado, a través de sus sucesivas inflexiones, los cambios ocurridos en el país tanto en términos artísticos como políticos. Es por ello que se ha hecho especial hincapié en el

contexto en que se desarrolló su obra. Si empezamos por aquellas personas que lo encumbraron en vida, podemos deducir que el hecho de haber sido proclamado el heredero de Velázquez a raíz del *Testamento de Isabel la Católica* convenía en unos años de especial fervor nacionalista, como fue el periodo final del reinado de Isabel II. El hecho de que estuviera pintado con estilo realista, tan propio de la escuela española, sirvió para que Rosales fuera clasificado, desde entonces, como un pintor que continuaba y ensalzaba la línea de aquéllos del Siglo del Oro. Se trataba, además, de un cuadro del género histórico, el de mayor consideración, por representar las épocas gloriosas de nuestra historia con el mensaje aleccionador que ello implicaba. Así lo consideraron sus contemporáneos en España, y así lo hicieron también en Francia, cuando la obra fue vista en la Exposición Universal de París de 1867, junto a otras españolas de parecidas características: lo mejor del arte español renacía.

En *La muerte de Lucrecia* Rosales se desmarca de su veta hispana con un asunto romano pintado con una técnica osada. Lo del tema tiene que ver con su estancia en Roma en la que de nuevo el contexto cobra importancia: imposible no sentirse atraído ante el poder de las ruinas y los temas clásicos que había a su alrededor. En cuanto a la técnica, el intencionado *non finito*, lo venía practicando desde sus primeros cuadros en algunas partes del lienzo, llegando en éste a plasmarlo por toda la superficie. Algo que también practicaban algunos pintores realistas franceses e italianos, sólo que él lo llevó a cabo en un cuadro de historia. El subversivo gesto que esto supuso para el panorama artístico español, fué recogido por la siguiente generación (valencianos en su mayoría), que apreció aquella libertad pictórica llevándola a sus últimas consecuencias en pintores como Sorolla.

A raíz de su temprana muerte comienza en España su leyenda de artista noble y puro, representante de la entonces muy valorada pintura de historia, y que, a pesar de haber conocido el éxito, murió pobre. El hecho de que Fortuny, adalid de la pintura de caballete con la que se enriqueció, muriera al tiempo que él, sirvió para que los partidarios de uno y otro los enfrentaran en el debate por ambos géneros. Los más fervientes admiradores de Rosales crearon, entonces, esa imagen -que ha llegado hasta hoy- de alguien que no se dejó contaminar por el dinero, comparándolo con Fortuny que representaba lo contrario.

En los años posteriores a la muerte de Rosales, el realismo que él había recuperado e introducido en la pintura, fue haciéndose cada vez más crudo apartando al gran género de aquella idealización que los temas históricos debían tener inicialmente por su carácter moralizante. Los que añoraban la pintura de historia en este sentido, se sirvieron de Rosales para decir que nadie como él la había representado y que no se le podía clasificar de realista porque el realismo más extremo había terminado con la pintura de historia. Este es, quizá, el momento más álgido de su fortuna crítica.

La idea de lo nacional que había representado Rosales en vida, especialmente por el *Testamento*, fue recogida en el último cuarto del siglo al teorizarse sobre la idea de lo español, en un momento en que dicho debate estaba en auge. Cuando se trazaba una genealogía de pintores que mejor representaban la esencia española, se situaba a Rosales después de Goya. Así, Rosales volvió a ser comparado con Velázquez en una época en la que el maestro sevillano gozaba de la mejor fortuna crítica, tanto en España como fuera de ella (Sargent tomó a Velázquez como referente). A final del siglo XIX y a principios del XX, la línea se continuó con Zuloaga y Gutiérrez Solana, incluso algunos situaron a Rosales cercano a ese grupo de pintores que simbolizaban la España Negra. Es decir, el pintor madrileño sirvió para cubrir ese eslabón entre el pasado y el presente de la tradición española. Nuevamente esta visión fue corroborada por los críticos franceses a raíz de la Exposición de Arte Español en el Petit Palais de 1919, siempre dispuestos a ver la escuela española como un arte realista, bajo ese mismo estereotipo romántico que tenían de nuestra pintura desde que la descubrieron a principios del siglo XIX.

Lo interesante de este momento es que las dos vertientes tradicionales de la fortuna crítica de Rosales llegan a estar, más o menos, igualadas: el Rosales tradicional (y nacional) representado por el *Testamento*, y el Rosales moderno por la *Lucrecia*. Al mismo tiempo, en esta época de total desprecio por la pintura de historia, se salva a Rosales precisamente por su comparación con Velázquez y por formar parte de esa genealogía de pintores españoles que representan lo más granado de nuestro arte. Su figura se desgaja, así, de sus denostados compañeros de generación.

En el primer tercio del siglo XX, *La muerte de Lucrecia* es, en cambio, la obra más ponderada. Podría entenderse este juicio de valor como un deseo de distanciarse del

siglo anterior, el cual se considera superado. *La muerte de Lucrecia* es valorada como una obra moderna, pero ya no se la describe como impresionista, sino como “constructivista”, dentro del realismo, como hace Eugenio d’Ors, que sitúa a Rosales al lado de Nonell, pues necesita pintores con legitimidad histórica que le sirvan de antecedentes para los cubistas en su particular selección de nuestros mejores pintores contemporáneos. Sin embargo, el poeta Juan Ramón Jiménez destaca en Rosales su sobriedad que no realismo, mezclada con la visión romántica del pintor tuberculoso que muere prematuramente en la plenitud de su carrera.

Después de la guerra civil, vuelve a valorarse el Rosales tradicional, el del *Testamento*, en un periodo de marcado fervor patriota; por tanto, las circunstancias políticas fueron claves en la imagen pública de Rosales. En efecto, el franquismo se apropió de la pintura de historia (no sólo de Rosales, también de Pradilla, Dióscoro Puebla, Casado del Alisal...), para consolidar una determinada imagen histórica, aquella que encumbraba a la llamada España eterna. Por otro lado, la idea de Rosales como pintor romántico sigue siendo la favorita de sus biógrafos.

Junto a *La Lucrecia* y al *Testamento*, a partir del siglo XX se incluye el *Desnudo* entre las obras clave en la construcción de la fortuna crítica de Rosales. Este cuadro, además de contener una libertad plástica todavía mayor que la *Lucrecia*, su tema es absolutamente intrascendente, según los parámetros académicos tradicionales, pues representa una mujer desnuda en su *toilette*. Es decir, en la nueva concepción del arte, propia de las vanguardias, en que la forma ha superado al contenido, para artistas como Bores, esta obra representa al Rosales más moderno. De la misma opinión, años después, es Ramón Gaya, que además añade a su visión del artista, la misma implicación emocional que tenía Juan Ramón Jiménez.

En cuanto a la perspectiva institucional, la atención debida a Rosales desde los tiempos del Museo Nacional de Arte Moderno de época franquista, ha sido reiterada. Pero es a partir de la década de 1990, y especialmente, con el nuevo milenio, cuando la valoración de Rosales como el pintor más importante de su generación, por parte del Museo del Prado, se ha hecho manifiesta. Dentro de la recuperación de la pintura decimonónica que ha llevado a cabo el museo, la figura de Rosales ocupa un lugar primordial no sólo en el discurso museístico en el que están todas sus obras en una

visión de conjunto, sino en ciertas exposiciones temporales llevadas fuera del país, en las que ha sido colocado entre Velázquez y Picasso. De modo que podríamos decir que el Museo del Prado también ha hecho suyo al pintor en su elaboración de la historia del arte, en la que se incluye la pintura de historia, y sitúa a Rosales entre la tradición y la modernidad.

Por otra parte, entre los historiadores del arte de hoy, la imagen literaria de Rosales que nos ha llegado a través de muchos de sus primeros biógrafos, deja paso a una aproximación menos emocional, tendente a una valoración de su pintura en términos puramente artísticos.

2. Contextualización internacional de la obra de Rosales

Además de reevaluar la recepción crítica de Rosales en el contexto español, y comprender mejor el lugar que a lo largo del último siglo ha ocupado en la historia del arte nacional y las razones que han llevado a que así fuese, la investigación hecha para esta tesis doctoral anima a proponer una perspectiva diferente al estudio de la fortuna crítica de Rosales: se trata de una perspectiva internacional.

El análisis de sus obras a la luz del contexto en que fueron realizadas describe una imagen que no se opone a lo ya expuesto, sino complementaria a ella, y en cualquier caso, relevante para entender la figura de Rosales en toda su complejidad. Mis consultas en archivos y bibliotecas fuera de España, hacen evidente la necesidad de situar a Rosales en el marco cultural de las dos ciudades artísticamente más importantes de la Europa de su momento, Roma y París, por varias razones. La primera, porque en ella tuvo lugar la realización física de sus piezas más importantes (aquéllas que determinaron su fortuna crítica en España). La segunda, muy ligada a la primera, porque entre aquellas obras de Rosales y las de sus contemporáneos existen importantes conexiones que, aunque ocasionalmente sugeridas, no habían sido muy exploradas hasta el momento. Este trabajo nos devuelve la imagen de un Rosales cosmopolita, al día y en línea con lo que se produce internacionalmente.

A lo largo de esta tesis se ha hablado de Rosales como un pintor de historia realista, pero también romántico, con referencias a diversos artistas del pasado y del presente,

extranjeros o no, y especialmente a Velázquez. Teniendo en cuenta estas descripciones del pintor madrileño, el marco internacional que se ha querido dar a este trabajo incluye tanto la fortuna crítica en aquellos países, como mis propias conclusiones de intentar situar a Rosales al lado de sus contemporáneos franceses e italianos.

Por lo que respecta a la visión de la historiografía francesa, las comparaciones con pintores franceses quedaba así:

Paul Delaroche era el pintor con quien la crítica francesa más le comparó en vida, a raíz de *El Testamento de Isabel la Católica*, por ser ambos los mejores representantes de la pintura de historia en sus respectivos países, a pesar de que ni la gravedad, ni la forma de pintar abocetada y libre de Rosales están presentes en la obra del pintor francés. Donde sí hay cercanía con Delaroche, sin embargo, es en otros cuadros de historia de Rosales, como *La presentación de Juan de Austria a Carlos V*, por ejemplo, que es el tipo de escena que dominaba el pintor francés: la de anécdota histórica.

En cuanto a *La muerte de Lucrecia*, el referente para los críticos franceses era Delacroix. Recordemos que Camille Gronkowski llamó a Rosales, en 1919, “el Delacroix español”; opinión que André Michel, en 1925, compartía. En este momento también, se había abierto una doble línea comparativa de Rosales con Delaroche y Delacroix, a raíz de sus dos principales cuadros, el *Testamento* y la *Lucrecia*, respectivamente, tal y como lo expresaba Jeanne Doin, en 1919. En efecto, el asunto del no acabado que domina la *Lucrecia* encierra el mismo dramatismo que persigue Delacroix para alejarse de la pintura académica y expresar la pasión. Por tanto, lo que separa a Rosales de Delaroche es lo que le acerca a Delacroix: una cierta sensibilidad romántica que permite dar rienda suelta a los sentimientos.

En el caso de Italia recordemos que de Rosales no había una fortuna crítica, más allá de su valoración como un gran pintor de historia, porque no le conocieron tanto como en Francia. Las comparaciones con las corrientes artísticas italianas han partido de lo que tradicionalmente ha expuesto la historiografía española, en algunos casos, pues en otros, son producto de mis investigaciones. Empezando por el purismo, ésta sería la primera influencia que acusó Rosales al llegar a Roma, como testimonia su cuadro *Tobías y el ángel*. Pero la tendencia a dicho estilo fue pronto abandonada en favor del *verismo*/

realismo que, no sólo conocía por los pintores del Siglo de Oro, sino también por los pintores italianos que empezó a frecuentar en Roma y cuyas obras vio, por primera vez, en la Exposición de Florencia de 1861. Por otro lado, el realismo también era propio de algunos pintores franceses presentes en Roma que Rosales conocía y que incluso pudo haber tratado en París. Tal estilo lo hizo suyo y ya no lo abandonó. Esto es evidente en su principal obra *El Testamento de Isabel la Católica*, pero también en otro cuadro de anécdota histórica pintado en Roma: *Doña Blanca de Navarra entregada al Capital del Buch*. Es, precisamente, en este lienzo donde pueden señalarse más similitudes con pintores italianos de su entorno, en concreto Bernardo Celentano y Scipione Vannutelli, y sus respectivos cuadros *El consejo de los Diez* y *Una intriga bajo el pórtico del palacio ducal de Venecia*, tal y como se explicó detalladamente.

Con respecto a *La muerte de Lucrecia*, cuadro que ya no trata un tema de época medieval (como era lo propio de la pintura de historia *verista*), sino antigua, señalábamos varios antecedentes en la pintura neoclásica europea así como similitudes con otros artistas contemporáneos a Rosales presentes en Roma, en esa misma línea iconográfica: desde *La muerte de Lucrecia* o *El juramento de Bruto* de Gavin Hamilton a *La mort de Lucrèce et le sermont de Brutus* de Jules-Élie Delaunay. Al mismo tiempo, la querencia por los asuntos relacionados con la muerte o la belleza femenina malograda (presente en *La muerte de Lucrecia*) también pueden verse en otros pintores que pudo conocer en Roma, como Feuerbach; incluso podríamos llevarlo más allá, a los simbolistas.

Hasta aquí las similitudes de Rosales con los pintores franceses e italianos que hacían un mismo tipo de pintura de historia, o de una manera parecida. Pero Rosales fue algo más que un pintor de historia adscrito al sistema oficial artístico vigente en la España de su tiempo. Su actitud individualista ante el arte, es decir, una postura no acomodaticia ni ante sí mismo ni ante el sistema (lo hemos comprobado leyendo las numerosas críticas adversas), nos permite compararlo con aquellos pintores considerados modernos que, en los decenios de 1860 y 1870 empezaron a pintar libremente en cuanto a forma y tema, tanto en París como en Roma.

Empecemos por su forma de pintar. Hay una serie de recursos pictóricos no académicos, que podemos apreciar en toda su obra, y que se acentuaron con el tiempo: el delinear en negro las figuras y la mancha sintética. Pues bien, ambos son utilizados por algunos de los pintores situados en la vanguardia tanto franceses como italianos. En el caso de los franceses, Manet lo utilizaba (véase su *Olympia*), pero fueron Cézanne y luego Gauguin quienes llevaron a su extremo dicho recurso, sobre todo el segundo, llegando a lo que se ha llamado el sintetismo. En el caso de los pintores italianos, son los *Macchiaioli* los que abanderaban la cuestión formalista en Italia. Pues bien, el mismo tipo de mancha sintética y el delineado en negro que vemos en Rosales, está presente también en la obra de Fattori, en su característica *macchia* o mancha; además, existen semejanzas temáticas en algunos de los cuadros rurales del pintor livornés y los que pintó Rosales en su etapa final murciana. En el caso de los españoles, Zuloaga, Nonell, Gutiérrez Solana, incluso el primer Picasso también perfilaban sus figuras, pintores que conectan con Rosales por esta misma cuestión.

Otra característica formal utilizada por Rosales desde sus primeros cuadros, era el no acabado que, si bien era un recurso menos novedoso, pues ya lo habían utilizado, entre otros maestros anteriores, Velázquez y Delacroix, así como pintores franceses de mediados de siglo, conlleva la misma intención: la de distanciarse de lo académicamente establecido y valorar cuestiones formales del cuadro por encima de las descriptivas. El pintor francés contemporáneo a quien Rosales se acerca más en este sentido es Manet, tanto en la asimilación de la lección velazqueña (en el *Retrato de Concepción Serrano*), como en la pura pintura (*Mujer saliendo del baño* o *Desnudo*);

Por tanto, si consideramos que en la mancha sintética y el delineado en negro está el germen de los movimientos postimpresionistas, podríamos decir que Rosales sería un antecedente en esta línea, tal y como lo consideraron Eugenio d'Ors y Xavier de Salas.

Volviendo a la referencia a Velázquez, aparte de Manet que fue el adalid de esta tendencia, había otros como Carolus Duran o Léon Bonnat que también la compartían, a los cuales incluso Rosales conoció, sobre todo el primero. La querencia por el maestro sevillano permitía situar a Rosales al lado de estos pintores realistas franceses, pero éstos resultan más fríos que el español, pues, aparte de los aspectos formales de Velázquez que quisieron emular sus seguidores, está la humanización de los personajes,

aspecto que sí encontramos en Rosales y no tanto en sus contemporáneos franceses (véase el *Retrato del violinista Pinelli*).

3. ¿Rosales pintor de ideas?

Si ante su particular forma de pintar Rosales se mostró siempre seguro, a pesar de las opiniones de los demás, en cuanto a los temas se portó de igual manera. Esto lo demostró al presentar *La muerte de Lucrecia*, pues en lugar de acomodarse en un tema de la historia de España, se decantó por uno romano, en el que, además, desplegó toda su fuerza expresiva a través de su osada técnica: de ahí que con dicho cuadro le diera la vuelta al género, suponiendo el punto de inflexión en su carrera, y que fuera tomado como bandera por los pintores más jóvenes y como más representativo por los historiadores del arte venideros.

Pero, sin contravenir del todo lo anteriormente dicho, es importante señalar que la relevancia del tema desaparece al final de su vida en sus cuadros murcianos, y el “pintor de ideas” que fue Rosales durante la mayor parte de su existencia, se desvanece. Aquellos recursos pictóricos puramente plásticos que utilizaban algunos de sus contemporáneos más avanzados, franceses e italianos, se manifiestan en este momento más libremente que nunca. Esto es válido tanto par los temas rurales como para los paisajes que realizó en estos años finales. “Pintar del natural”, como decía él, desarrollando una faceta de *pleinairista* que lo equipara, de nuevo, a sus contemporáneos franceses e italianos, pero también españoles, sobre todo aquellos que estaban en la línea de Aureliano de Beruete. Por tanto, si entre las características de la modernidad están la intrascendencia del tema y lo pictóricamente avanzado, a la vista de estas últimas obras, cabría preguntarse entonces si Rosales entró definitivamente en ella.

4. Rosales poliédrico y cosmopolita

Rosales, en su corta vida, pasó de asentar el género histórico en un realismo reposado y deudor de Velázquez (*El Testamento*), a convulsionarlo con un cuadro dominado por el

dramatismo y el abocetamiento (*La Lucrecia*); al tiempo que ese mismo magisterio velazqueño, pasó a asimilarlo de una forma parecida a como lo había hecho Manet (*Retrato de Concepción Serrano* y *el Retrato del violinista Pinelli*). Mientras con un solo cuadro, pintado en la intimidad de su estudio (*El Desnudo*), deja patente hasta dónde podían llegar sus cualidades plásticas, que lo convierten en el lienzo favorito de todos los pintores que se han acercado a él a lo largo de los últimos años. Es decir, Rosales evolucionó más rápido que sus compañeros españoles, acercándose a algunos de los pintores franceses e italianos más avanzados.

Al mismo tiempo, puede definirse a Rosales, tanto como un artista que responde al marco cultural e institucional del siglo XIX español, como al entorno europeo en el que vivió y trabajó. Volviendo a la intención de situar a Rosales en el contexto internacional de su tiempo, existen evidentes relaciones con artistas concretos, e influencias que pudo acusar de estas o aquellas corrientes presentes tanto en Roma como en París. Mi objetivo es, también, relacionar su obra con la de otros pintores que, siendo aparentemente distintos o lejanos, nos muestran puntos en común o sensibilidades artísticas parecidas.

En definitiva, la figura de Rosales que emerge de este trabajo es mucho más compleja y cosmopolita que la que ofrecía la tradicional imagen de pintor de historia existente en la historiografía española, y aunque lamentablemente apenas se le conoce hoy fuera de nuestro país, gozó en vida de una inserción normalizada en el contexto internacional. La complejidad de su obra queda manifiesta si decimos que en ella podemos encontrar respuestas a las expectativas de las diversas posiciones desde las cuales ha sido estudiado y encumbrado: romanticismo, purismo, realismo, nacionalismo, pintor de historia, pintor de la cotidianidad, sintetismo, modernidad pionera...; en suma, tradición y modernidad, legado nacional y actualidad internacional. Hay que contar, pues, con todas estas facetas, inseparables del contexto artístico en que vivió, tanto español como francés e italiano, para una mejor comprensión de su figura. A ello espero haber contribuido con este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía sobre Rosales

1.1. Libros

1.2. Artículos en revistas o periódicos, y capítulos en obras conjuntas

1.3. Catálogos de exposiciones individuales por orden cronológico

2. Obras de carácter general y bibliografía específica

3. Artículos, jornadas y congresos, conferencias, discursos

4. Catálogos de exposiciones

5. Otras obras conjuntas

1. Bibliografía sobre Rosales

1.1. Libros

AGUILERA, Emiliano Mateo, *Eduardo Rosales. Su vida, su obra y su arte*, Iberia, Barcelona, 1946.

CORTEJOSO, Leopoldo, *El dolor en la Vida y en el Arte. Ensayos médico-biográficos sobre tuberculosos célebres: Rosales*, Iberia, Barcelona, 1946.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Alianza Forma, Madrid, 1990.

CALVO SERRALLER, Francisco y BENITO, Pilar, *Los genios de la pintura española. Rosales*, Ediciones Sarpe, Madrid, 1988.

CÁNOVAS, Antonio, “Rosales”, en *Figuras de la raza*, Madrid, 1927.

CHACÓN, Juan, *Eduardo Rosales*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1924.

DE LA TORRE VIVERO, Carmen, *Páginas de la vida del pintor Eduardo Rosales*, Gráfica Reyes, Madrid, 1978.

Eduardo Rosales [1836-1873]. Dibujos. Catálogo razonado, José Luis Díaz (coordinador), Fundación Marcelino Botín (ed.), Santander, 2007.

FRANCÉS, José, *Eduardo Rosales*, Colección Estrella, Madrid, 1921.

LÓPEZ DELGADO, Juan Antonio, *Eduardo Rosales en Murcia*, 1999.

LÓPEZ DELGADO, Juan Antonio, *Rosales: 1856-1857. Un tiempo juvenil del pintor*, Imprentas Gráficas Ibáñez, Murcia, 2003.

PANTORBA, Bernardino de, *Eduardo Rosales*, Chulilla y Ángel, Madrid, 1937.

POMPEY, Francisco, “Eduardo Rosales”, en *Temas Españoles*, n. 56, Publicaciones Españolas, Madrid, 1953.

PRIETO, Gregorio, *Eduardo Rosales*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950.

REVILLA UCEDA, Mateo, *Eduardo Rosales en la pintura española*, Edarcón, Madrid, 1982.

RUBIO, Luis, *Eduardo Rosales*, Ediciones del Aguazul, Barcelona, 2002.

RUBIO, Luis, *Eduardo Rosales. Primeros años, viaje iniciático*, Molina, Madrid 2011.

RUBIO, Luis, *La muerte de Lucrecia*, Molina, Madrid, 2009.

RUBIO, Luis, *Rosales en las Exposiciones de 1862, 1864, 1865, 1867, 1868 y 1871*, Madrid, 2004.

RUBIO, Luis, *El Testamento de Isabel la Católica*, Molina, Madrid, 2011.

SALCEDO, Ángel, *El espíritu de Rosales*, Madrid, 1918.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Rosales*, Editorial Aleto, Madrid, 1967.

VV.AA., *Retrato de la condesa de Santovenia*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1982.

1.2. Artículos en revistas o periódicos, y capítulos en obras conjuntas

AGUILERA, Emiliano Mateo, “Rosales”, *El Herald de Madrid*, octubre de 1934.

ALFONSO, Luis, “Eduardo Rosales”, *Revista de Ideas Estéticas*, enero-febrero 1874.

ALFONSO, Luis, “Eduardo Rosales. Análisis: sus obras. Su importancia ”, *Revista de Ideas Estéticas*, mayo-junio 1874.

Anónimo, “Eduardo Rosales”, en “Nuestro grabado” (semblanza de Rosales por el quinto aniversario de su muerte), *El Globo*, 12 de septiembre de 1878.

ARMIÑÁN, Carmen, “Eduardo Rosales y Adèle d’Affry Marcello: une rencontre romaine”, *Annales Fribourgeoises*, vol. 76, 2014.

ARMIÑÁN, Carmen, “Eduardo Rosales entre Roma y París”, en *VI Encuentro Complutense de Investigadores de Historia del Arte*, departamento de Historia del Arte III de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, 2014.

BALSA DE LA VEGA, Rafael y DANVILA JALDERO, A., “Semblanza de Eduardo Rosales”, *La Ilustración Artística*, n. 696, Barcelona, 29 de abril de 1895.

BERRIOCHOA, Valentín de, “Apuntes y cuadros de Rosales realizados en Irún”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, t. 20, 1964.

BREL, José, “Biografía de Eduardo Rosales”, *Revista-Boletín del Ateneo de Valencia*, Valencia, 23 de mayo de 1875.

CAMÓN AZNAR, José, “Rosales en su centenario”, *Goya*, 1973.

CAVIA, Mariano de, “Rosales”, *El Imparcial*, 29 de junio de 1916.

COBOS, Antonio, “Eduardo Rosales, precursor del impresionismo”, *Antiquaria*, año IV, n. 36, 1987.

COMBA, Juan, “El pintor Eduardo Rosales”, *Informaciones*, 16 de diciembre de 1922.

COMBA, Juan, “Rosales”, *Alrededor del mundo*, 12 de junio de 1902.

COMBA, Manuel, “Rosales, el artista que fue incomprendido”, *Arte y Hogar*, n. 10, 1944.

CORNUDELLA, Rafael, “Estudi de composició per el Testamento d’Isabel la Católica”, *Museo Nacional de Arte de Cataluña*, Barcelona, 1992.

CHACÓN, Juan, “Eduardo Rosales en Roma”, *La Esfera*, 22 de agosto de 1925.

DE LA PUENTE, Joaquín, “El dibujo en Rosales”, *Goya*, 1973.

DE LA PUENTE, Joaquín, “Tradición y contemporaneidad en Rosales”, *Bellas Artes*, n. 28, diciembre de 1973.

DÍEZ, José Luis, “González Bande y no Rosales”. (Una aclaración al catálogo del Prado)”, *Boletín del Museo del Prado*, XI, nº 29, 1990.

DÍEZ, José Luis, “Una nueva aclaración al catálogo de Rosales en el Museo del Prado”, en VV.AA., *In Sapientia Libertas. Homenaje a Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro, “Eduardo Rosales”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1873.

GÁLLEGO, Julián “Una iconografía de ida y vuelta (Eduardo Rosales), *Archivo Español de Arte*, tomo LV, n. 217, 1982.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, “Silueta de Rosales en el barrio de la Libertad”, *ABC*, 10 de octubre de 1962.

GÓNZALEZ NAVARRO, Carlos, “Nuevas fuentes formales en la obra de Eduardo Rosales”, en VV.AA., *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007.

GÓNZALEZ NAVARRO, Carlos, “Eduardo Rosales, modelo de perfección”, en VV.AA., *Ignacio Pinazo en Italia*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, septiembre-noviembre 2008.

GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, “García Aznar, V conde de Aragón”, en VV.AA., *El retrato español en el Prado: de Goya a Sorolla*, Museo del Prado, Madrid, 2007-2008.

HERRÁN, Fermín, “Eduardo Rosales. Pintor”, *El Imparcial*, 5 de abril de 1880.

JIMÉNEZ, Salvador, “La saga de los Rosales”, *ABC*, 25 de septiembre de 1982.

LAGARÓN COMBA, Manuel, “Eduardo Rosales, un espíritu del romanticismo español”, *Historia 16*, n. 329, septiembre de 2003.

LÓPEZ DELGADO, Juan Antonio, “Dos cartas inéditas de Rosales”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n. 201, 2004.

LÓPEZ DELGADO, Juan Antonio, “Doña Isabel la Católica dictando su Testamento (dos miradas en el tiempo a un cuadro de Rosales)”, *Idem. Miscelanea erudita*, Murcia, 2006.

LÓPEZ DELGADO, Juan Antonio, “Dos folletos muy raros relativos al pintor Rosales”, *Idem. Miscelanea erudita*, Murcia, 2006.

LLANOS, Luis de, “Testimonio sobre Rosales”, *Revista de Bellas Artes*, Barcelona, 15 de octubre de 1886.

LORENTE, Jesús Pedro, “Una aportación al estudio del tema de la muerte en las pinturas de Historia: las tres de Eduardo Rosales del Museo Camón Aznar”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXVI, Zaragoza, 1989.

MESONERO ROMANOS, Manuel, “Fígaro, Espronceda, Rosales”, *La Ilustración Española y Americana*, n. 21, 8 de junio de 1902.

PALMAROLI, Vicente, “Eduardo Rosales”, *El Liberal*, 25 de junio de 1894.

PANTORBA, Bernardino de, “Cuadros de Rosales”, *Arte Español*, tomo XIV, 1943.

PARDO CANALÍS, Enrique, “Dos pasaportes de Rosales”, *Revista de Ideas Estéticas*, t. 70, 1962.

PARDO CANALÍS, Enrique, “Rosales y el retrato de Cortina”, *Goya*, n. 107, marzo-abril, 1972.

PARDO CANALÍS, Enrique “Dos retratos de Rosales (Cándido Nocedal y Ríos Rosas)”, *Goya*, 1973.

PARDO CANALÍS, Enrique, “Rosales. Selección, transcripción y notas”, *Revista de Ideas Estéticas*, n. 121, enero-marzo de 1973.

PARDO CANALÍS, Enrique, “El último pasaporte de Rosales”, *Revista de Ideas Estéticas*, n. 122, 1973.

- PARDO CANALÍS, Enrique, "Rosales y Fortuny en zigzag", *Revista de Ideas Estéticas*, 1974.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Papeles y retratos de Rosales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. X, 1974.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "El testamento de Rosales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XII, 1976.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Rosales y El Escorial", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XIII, 1976.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Rosales y la exposición de 1864", *Revista de Ideas Estéticas*, n. 138, 1977.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "La familia de Rosales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XV, 1978.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Una carta de Rosales", *Revista de Ideas Estéticas*, 1979.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Las sepulturas de Rosales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XIX, 1982.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Teresa López, un amor juvenil de Rosales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XX, 1983.
- PARDO CANALÍS, Enrique, "Los Evangelistas de Rosales", *Goya*, n. 201, noviembre-diciembre de 1987.
- PICÓN, Jacinto Octavio, "Eduardo Rosales", *La América*, 13 de diciembre de 1873.
- PICÓN, Jacinto Octavio, "Rosales", *El Gobierno*, 8 de diciembre de 1873.
- PICÓN, Jacinto Octavio, "Rosales", *El Imparcial*, Madrid, 25 de mayo de 1902.
- PULIDO, Ramón, "Eduardo Rosales y Martínez", *Gaceta de Bellas Artes*, septiembre de 1930.
- RINCÓN, Wifredo, "Contribución al catálogo de Eduardo Rosales", *Archivo Español de Arte*, n. 263, 1993.
- RIVAS BERTOL, Lucio, "Eduardo Rosales", *Gaceta de Bellas Artes*, n. 421, marzo de 1933.
- SALAS, Xavier de, "El Testamento de Isabel la Católica, pintura de Eduardo Rosales", *Arte Español*, t. XIX, 1952-1953.
- SALAS, Xavier de, "La pintura de Rosales", *Goya*, septiembre-octubre de 1971.
- SALAS, Xavier de, "Sobre algunas obras de Rosales no expuestas en el Prado", *Goya*, 1973.
- SALAS, Xavier de, "Rosales y Fortuny a los cien años de su muerte", *Miscellanea Barcinonensia. Revista de Investigación y Alta Cultura*, n. 37, 1974.
- SANTA ANA, Florencio de, "Rosales y el arte italiano del Renacimiento", *Bellas Artes*, n. 32, abril de 1974.
- SERRANO, Emilia "La baronesa de Wilson", "Eduardo Rosales", *El periódico para todos*, n. 52, 1873.
- SERRET COMÍN, Nicasio, "Rosales. Sus dos obras póstumas", *Las Provincias*, 7 de febrero de 1875.
- SOBEJANO, Andrés, "La Virgen de la Fuensanta, dibujo a lápiz para una estampa por Eduardo Rosales", *Boletín de la Junta de Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*, n. 5, 1926.
- VIÑAS Y DEZA, L., "Rosales", en "Variedades. Las Bellas Artes", *La Discusión*, 26 de septiembre de 1873.

1.3. Catálogos de exposiciones individuales por orden cronológico

Catálogo de la exposición de pinturas de D. Eduardo Rosales en los salones del señor Bosch, Madrid, 1873.

La exposición Rosales, recopilación de los artículos de Armando Cotarelo publicados en *El Imparcial* el 9 de junio, el 3, 4, 7, 14 de julio y el 11 de agosto de 1902.

Exposición Rosales, conmemoración del centenario, texto de Eugenio D'Ors de *Mi salón de otoño* (abril de 1924), Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1939.

Exposición Eduardo Rosales, Salón Vilches, Madrid, 1942.

Pinturas de Eduardo Rosales, Club Urbis, Madrid, 1959.

Exposición homenaje a Eduardo Rosales, texto del marqués de Lozoya, Nájera, Madrid, de diciembre de 1963 a enero de 1964.

Dibujos de Eduardo Rosales, Ministerio de Educación y Ciencia, Palacio de Fuensalida, Toledo, 1971.

Exposición de la obra de Eduardo Rosales, 1836-1873, Xavier de Salas (texto), Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1973.

Dibujos de Eduardo Rosales, Museo Ramón Gaya, Murcia, 1997.

Eduardo Rosales en Murcia y otros cuadros, Museo Ramón Gaya, Murcia, del 17 de diciembre de 1998 al 14 de febrero de 1999.

Eduardo Rosales en las colecciones privadas, Museo Camón Aznar, Zaragoza, octubre-diciembre de 2000.

Eduardo Rosales en papel, Museo Ramón Gaya, Murcia, 2003.

Eduardo Rosales. El Testamento de Isabel la Católica. Génesis y galardones de una pintura de historia, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2004.

Eduardo Rosales (1836-1873). Aq̃rel·les i dibuixos, Valencia-Alicante-Castellón, 2005-2006.

Eduardo Rosales (1836-1873). Dibujos, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2007.

2. Obras de carácter general y bibliografía específica

ABRIL, Manuel, *De la naturaleza al espíritu (ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

AGUADO, M^a Rosalina, *El pintor Matías Moreno y González (1840-1906)*, tesis, Universidad Complutense, Madrid, 2013.

ÁGUEDA, Mercedes, *Estudios. Xavier de Salas*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Ignacio Pinazo*, Vicent García Editores, Valencia, 1982.

AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.

AGULLÓ, Mercedes, *Madrid en sus diarios*, Instituto de Estudios Madrileños, 5 vols. (1860-1875), Madrid, 1961.

ALFONSO, Luis, *La Exposición del Centenar. Noticia del Certamen Universal de Filadelfia en 1876*, Tipografía y Estereotipia Peroj, Madrid, 1878.

- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus Historia, Madrid, 2007.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica de El Greco en el siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, 1987.
- ANDREWS, Keith, *The Nazarenes. A brotherhood of German Painters in Rome*, Clarendon Press, Oxford, 1964.
- ANGELIS DE, Diego, *Le cronache del Caffè Greco*, Treves, Milano, 1930.
- ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte Moderna. Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni Editori, Firenze, 1988.
- ARMIÑÁN, Luis de y PANTORBA, Bernardino de, *El pintor Cecilio Pla*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.
- ASTRANA MARÍN, Luis (ed.), *Obras completas de William Shakespeare*, M. Aguilar Editor, Madrid, 1921.
- ASHTON, Dore, *Picasso on Art*, Thames and Hudson, London, 1972.
- AUVRAY, Louis, *Le Salon de 1867 et les Beaux Arts à l'Exposition Universelle de 1867. Examen comparatif des œuvres d'art de tous les pays*, Jules Renouard, Paris, 1867.
- AVENEL, Henry, *Histoire de la presse française depuis 1789 à nos jours*, Flammarion, Paris, 1900.
- AVANEL, Henri (directeur), *Annuaire de la presse française et du monde politique, 1898. Dix-neuvième année*, Flammarion, Paris, 1898.
- BAHAMONDE, Ángel, *Historia de España. Siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 2014 (7ª edición).
- BARTOCCINI, Fiorella, *Roma nell'Ottocento. Il tramonto della "Città Santa", nascita di un capitale*, Cappelli Editore, Bologna, 1985.
- BATAILLE, Georges, *Manet*, Skira, Ginebra, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Classiques Garnier, Paris, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos*, introducción de Guillermo Solana, La balsa de la Medusa, Madrid, 2005.
- BAYLY, Christopher A., *El nacimiento del mundo moderno. 1780-1914*, Siglo XXI, Madrid, 2004.
- BELLONZI, Fortunato, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1967.
- BÉNÉDITE, Léonce, *La peinture au XIXe siècle, d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et les meilleurs tableaux des principaux artistes*, Ernest Flammarion Éditeur, Paris, 1909.
- BÉNÉDITE, Léonce, *Rapports du jury international, Beaux Arts, Exposition Universelle de 1900 à Paris*, Impremirie Nationale, Paris, 1904.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, t. 9, Librairie Gründ, Paris, 1976 (première édition 1911).
- BERGERAT, Emile (dir.), *Les chefs-d'œuvre d'art à l'Exposition Universelle de 1878*, Ludovic Baschet éditeur, Paris, 1878.
- BERNARDI, Marziano, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Società Editrice Torinese, Torino, 1948.
- BERUETE y MORET, Aureliano de, *Historia de la pintura española en el siglo XIX*, Hermanos Ruiz, Madrid, 1926.

- BERUETE y MORET, Aureliano de, *Velazquez*, Renouard, Paris, 1898.
- BIANCALE, Michele, *Bernardo Celentano*, Fratelli Palombi, Roma, 1920.
- BLANC, Charles, *Les artistes de mon temps*, Libraire de Firmin-Didot et Cie., Paris, 1876.
- BLANC, Charles, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, Libraire Renouard, Paris, 1878.
- BLANC, Charles, BÜRGER, W., LEFORT, Paul, MANTZ, Paul et VIARDOT, L., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Espagnole*, Renouard libraire-éditeur, vol. 4 (1869), Paris, 1861-1876.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La maja desnuda*, Cátedra, Madrid, 1998.
- BLY, Peter, *Vision and the Visual Arts in Galdós*, Francis Cairns Publications, Liverpool, 1986.
- BODMER, Enrico, *Feuerbach*, Istituto Geografico de Agostini, Novara, 1942.
- BOIME, Albert, *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.
- BOIME, Albert, *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- BOIME, Albert, *Historia social del arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- BOIME, Albert, *Thomas Couture and the eclectic vision*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.
- BONNIN, A., *Études sur l'art contemporain. Les écoles française et étrangères en 1867*, E. Denteu éditeur, Libraire de la Société des gens de lettres, Paris, 1868.
- BOUTELOU, Claudio, *La pintura en el siglo XIX*, Biblioteca científico literaria, vol. IV, imprenta y librería de José G. Fernández, Sevilla, 1877.
- BORDINI, Silvia, *L'Ottocento. Le fonti per la storia dell'arte*, Carocci Editori, Roma, 2002.
- BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*, Summa Artis, t. 36, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- BOZAL, Valeriano, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, t. I (1900-1939) y t. II (1940-2010), La balsa de la Medusa, Madrid, 2013.
- BOZAL, Valeriano, *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Colección Ibérica (v.16), Barcelona, 1968.
- BREY MARIÑO, María, *Viaje a España del pintor Henry Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, Editorial Castaglia, Madrid, 1964.
- BRU ROMO, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1971.
- BULDAIN JACA, Blanca (coord.), *Historia contemporánea de España. 1808-1923*, Akal, Madrid, 2011.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Imágenes de lo insignificante: el destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La invención del arte español. Del Greco a Picasso*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1989.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Tusquets Ediciones, Barcelona, 1998.

CAMPOS, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus Ediciones, Madrid, 1964.

CASADO ALCALDE, Esteban, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma y los pintores de la primera promoción*, tesis, Editorial de la Universidad Complutense Madrid, 1987.

CASTAGNARY, Jules, *Salons (1872-1874)*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1892.

CASTRO Y SERRANO, José, *España en París: Revista de la Exposición Universal de 1867*, Imprenta général de Ch. Lahure, Paris, 1867.

CIERVO, Joaquín, *El arte y el vivir de Fortuny*, editorial y librería de arte M. Bayés, Barcelona, 1920.

CLARETIE, Jules, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Charpentier et Cie. Libraires-éditeurs, Paris, 1874.

COMTESSE D'ALCANTARA, Marcello. *Adèle d'Afry, duchesse Castiglione Colonna, 1836-1879*, Éditions Générales, Genève, 1961.

CRESPO, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

CRUZ VALENCIANO, Jesús *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Siglo XXI, Madrid, 2014.

CHAMPIER, Victor, *L'Année Artistique*, 1879.

Chansons. Exposition Universelle de 1867 par les Membres du Caveau. Mots données, Ch. Grou, Libraire-Éditeur, Paris, 1867.

CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

CHAUMELIN, Marius, *L'Art Contemporain*, avec une introduction de W. Bürger, Librairie Ronouard, Paris, 1873.

CHAUMELIN, Marius, *Tribune artistique et littéraire du Midi*, Marseille, 1867.

CHESNEAU, Ernest et al., *L'art moderne à l'Exposition Universelle de 1878*, publication de la *Gazette de Beaux-Arts*, Imprimairs Lemercier, Paris, 1878.

CHESNEAU, Ernest, *Les nations rivales dans l'art. De L'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Didier et Cia. Libraires-éditeurs, Paris, 1868.

CHEVALIER, Michel, *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Rapport du Jury International*, Imprimerie Administrative de Paul Dupont, Paris, 1868.

DAVILLIER, Baron, *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, Auguste Aubry Editeur, Paris, 1875.

D'ANCONA, Paolo, *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libreria, Milano, 1954.

DE GRADA, Raffaele, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Fabbri Editori, Milano, 1978.

DE LOGU, Giuseppe, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1960.

DE LA HOZ, Ángel y MADARIAGA, Benito, *Pancho Cossío. El artista y su obra*, Ayuntamiento de Santander, 1990.

DEL CORRAL, José, *Casas madrileñas desaparecidas. Misterios, amores e intrigas*, Sílex, Madrid, 2004.

DELACROIX, Eugène, *El puente de la vision. Antología de los diarios*, Tecnos, Madrid, 1987.

DI CASTRO, Francesca, *Via Margutta. Cinquecento anni di storia e d'arte*, Edizioni Kappa, Roma, 2006.

DI MAJO, Elena y LAFRANCONI, Matteo, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, il XIX secolo*, Electa, Milano, 2009.

DÍAZ PARDO, José, *Paradójico Pablo Picasso*, Editorial Veramar, Málaga, 2005.

- DIESBACH, Ghislain de, *La double vie de la duchesse Colonna*, Perrin, Paris, 1988.
- DOMÈNECH, Julia, *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2010.
- DONALDSON, Ian, *The rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Clarendon Press, Oxford, 1982.
- DOTAL, Christianne, *Marcello, sculpteur, une intellectuelle dans l'ombre. La correspondance entre la duchesse Castiglione Colonna, dite Marcello, et le Père Gratry, oratorien (1859-1869) dans la Collection Frits Lugt*, Fondation Custodia, Paris, 2008.
- DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la France, de 1348 à 1852*, Références Larousse, Paris, 1987.
- DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la France, de 1852 à nos jours*, Références Larousse, Paris, 1987.
- DUPARC, Arthur, *Correspondence de Henri Regnault*, Charpentier et Cie., Paris, 1872.
- EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- ÉNAULT, Louis, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, E. Gros Éditeur, Paris, 1878.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián, *El pintor Emilio Sala y su obra*, Cuadernos de Arte, Valencia, 1975.
- Federico de Madrazo y Kuntz. Epistolario*, José Luis Díez (coordinador), Museo del Prado, Madrid, 1994.
- FLESCHER, Sharon, *Zacharie Astruc. Critic, artist and japoniste*, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1978.
- FOCILLON, Henri, *La peinture aux XIXe et XXe siècles. Du réalisme à nos jours*, H. Laurens, Paris, 1928.
- FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française*, Éditions Denoël, Paris, 1990.
- FRIED, Michael, *El realismo de Courbet*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2003.
- FRIEDLAENDER, Walter, *De David a Delacroix*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- FRIERA SUÁREZ, Florencio y CAÑAS JIMÉNEZ, José Tomás, *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de R. P. de A.*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1991.
- GALLET, Louis, *Salon de 1865*, Le Bally Éditeur, Paris, 1865.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, *La fortuna crítica de Murillo*, Diputación Provincial de Sevilla, 1989.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España en el siglo XIX*, vol. 2, Ediciones Encuentro, Madrid, 2002.
- GAUTIER, Hippolyte, *Les curiosités de l'Exposition Universelle de 1867*, Ch. Delagrave et Cie. Éditeurs, Paris, 1867.
- GAUTIER, Hippolyte, *Les curiosités de l'Exposition Universelle de 1878*, Ch. Delagrave et Cie. Éditeurs, Paris, 1878.
- GAUTIER, Théophile, *Viaje por España*, Editorial Taifa, Barcelona, 1985.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio., *Arte del siglo XIX*, Ars Hispanie, vol. 19, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1966.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europea de Ediciones, Bilbao, 1975.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El impresionismo en España*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, octubre de 1974.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura del medio siglo*, Ediciones Omega, Barcelona, 1952.
- Georges Clairin. *Souvenirs d'un peintre*, publié par André Beaunier, Fasquelle, Paris, 1906.
- GIARDELLI, Mario, *I Macchiaioli e l'epoca loro*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1958.
- GILLOT, Françoise, *Vida con Picasso*, Editorial Elba, Barcelona, 2010.
- GÓMEZ MORENO, María Elena, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Summa Artis, vol. 35, Espasa Calpe, Madrid, 1993.
- GONZÁLEZ, Ángel, *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ, Monserrat, *Mariano Fortuny Marsal*, Diccionario Ràfols, Ediciones Catalanas, Barcelona, 1989.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ, Monserrat, *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Tusquets Editores, Barcelona, 1987.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Pinazo. Su vida y su obra*, Instituto General y Técnico de Valencia, 1920.
- GOUPIL et Cie. Editeurs, *Album de photographies du Salon de 1874*, Paris, 1874.
- Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Pierre Larousse, Lacour Editeur, t. 21, réimpression de l'édition de 1866-1876, Nîmes, 1991.
- La grande encyclopédie inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, t. 28, Société Anonyme de la Grande Encyclopédie, Paris, 1885.
- Les grandes chroniques de l'Illustration: Les Expositions Universelles. Histoire d'un siècle, 1843-1944*, Sélection du Reader's Digest, Paris, 1987.
- GRUNCHEC, Philippe, *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*, École Nationale de Beaux-Arts, Paris, 1989.
- GUERRERO RUIZ, Juan, *Juan Ramón Jiménez de viva voz*, Ínsula, Madrid, 1961.
- GUEULLETTE, Charles, *Les peintres espagnols*, Gay éditeur, Paris, 1863.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, tesis, Universidad Complutense, Madrid, 1987.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José, *Obra literaria*, prólogo de Camilo José Cela, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997.
- HAMILTON, George Heard, *Manet and his critics*, Oxford University Press, London, 1954.
- HASKELL, Francis, *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 2, Debate, Barcelona, 2003.
- HENARES, Ignacio y CALATRAVA, Juan, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982.

- HERNANDO CARRASCO, Francisco Javier, *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Universidad de Oviedo, 1987.
- HERNANDO CARRASCO, Francisco Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1995.
- HERNANDO CARRASCO, Francisco Javier, *Teoría y arte en España en el siglo XIX: del neoclasicismo a la restauración*, Universidad de León, 1987.
- HOFFMANN, Paola, *Guide Rionali di Roma. Rione IV, Campo Marzo*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1981.
- HONOUR, Hugh, *El Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Madrid, 1992.
- HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- HUGHES, Robert, *Roma. Una historia cultural*, Crítica, Barcelona, 2011.
- HUYSMANS, J.-K., *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Édition par Patrice Locmant, Bartillat, Paris, 2006.
- Ignacio Zuloaga. *Epistolario*, Prólogo y notas de J. Ignacio Tellechea Idígoras, Sociedad Guipuzcoana d Ediciones y Publicaciones, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1989.
- INSOLERA, Italo, *Roma. La città nella storia d'Italia*, Editori Laterza, Roma, 1981.
- JANDOLO, Augusto, *Studi e modelli di via Margutta*, Ceschina, Milano, 1953.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cuadernos*, Taurus, Madrid, 1971.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo*, Notas de un curso de 1953, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fz. Méndez, Aguilar, Madrid, 1962.
- JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Fundación Arte y Mecenazgo, Barcelona, 2013.
- José Madrazo. *Epistolario*, coordinación de José Luis Díez, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998.
- LABANYI, Jo, *Género y modernización en la novela realista española*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Misiones de Arte, Madrid, 1934.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Ediciones Akal, t. II, Madrid, 1987.
- LAPAUZE, Henri, *Histoire de la'Académie de France à Rome*, 2 vols., Plon-Nourrit, Paris, 1933.
- LAROUSSE, Pierre (dir.), *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Lacour Editeur, t. 21, réimpression de l'édition de 1866-1876, Nîmes (1991).
- LEBEL, Gustave, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, introduction par Georges Wildenstein, Éditions de la Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1960.
- LECHLEITER, France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome, 1863-1914*, thèse, Université Paris IV, 2008.
- LEE, Yo-Kyong, *La fortune critique d'Ingres. Étude des critiques à l'occasion des salons de 1802 à 1834*, Sorbonne I, Paris, 1995.
- LEFORT, Paul, *La peinture espagnole*, Ancienne Maison Quantin, Paris, 1893.
- LEMAIRE, Gérard-Georges, *Esquisses en vue d'une histoire du Salon*, Henri Veyrier, Paris, 1986.

- LEMAIRE, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Klincksieck, Paris, 2004.
- LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press, Cambridge, 1972.
- LORENTE, Jesús Pedro, *Historia de la crítica de arte. Textos escogidos y comentados*, Documentos para el estudio de la historia del arte, Universidad de Zaragoza, 2005.
- LOYRETTE, Henri (dir.), *L'art français. Le XIXe siècle, 1819-1905*, Éditions Flammarion, Paris, 2006.
- LOZOYA, marqués de, *Historia del arte hispánico*, t. V, Salvat Editores, Barcelona, 1949.
- LUCY-SMITH, Edward, *Symbolist Art*, Thames and Hudson, New York, 1972.
- LUXENBERG, Alisa, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional, 1835-1853*, Ashgate, Hampshire (England) and Burlington (USA), 2008.
- LUXENBERG, Alisa, *Léon Bonnat (1833-1922)*, dissertation, New York University, 1991.
- LLANOS Y KEATS, Luis, *La vida artística. Memorias de un pensionado en Roma*, Imprenta de Henrich y Ca., Barcelona, 1892.
- MAINARDI, Patricia, *Art and politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.
- MAINARDI, Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, New York, 1993.
- MAINER, José Carlos, *Benito Pérez Galdós, Prosa crítica*, Biblioteca de Literatura Universal, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.
- MAJOLO MOLINARI, Olga, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Istituto di Studi Romani Editore, Roma, 1963.
- MALPICA, Domingo, *Arte de la pintura*, Imprenta y Litografía de Nicolás González, Madrid, 1874.
- MANJARRÉS, José de, *Las Bellas Artes. Historia de la pintura*, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1875.
- MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Torino, 1960.
- MALTESE, Corrado, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*, Fratelli Fabri Editori, Milano, 1967.
- MARQUET, Francisco, *Apuntes de un viaje a Roma en 1870*, Imprenta de F. Carruez, Lérida, 1876.
- MESONERO ROMANOS, Manuel, *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*, Imprenta de Hernando y Compañía, Madrid, 1898.
- MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'art. L'art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe*, t. VIII (première partie), Librairie Armand Colin, Paris, 1925.
- MICHELET, Jules, *Histoire romaine. République*, Librairie Classique et Élémentaire, Paris, 1843.
- MONOD, Gabriel, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, Librairie Sandoz et Fischbacher, Paris, 1878.
- MONTANELLI, Indro, *Historia de Roma*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1985.
- MONTANELLI, Indro, *Storia d'Italia, dal 1831 al 1861*, Rizzoli Editore, Milano, 1998.
- MOREAU, Véronique, *Peintures du XIXe. siècle, 1800-1914. Catalogue raisonné*, Musée de Tours, 2001.

- MORENO ALONSO, Manuel, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 1979.
- NAVARRETE, Esperanza, *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, Madrid, 1986.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990.
- NAVASCUÉS, Pedro y QUESADA MARTÍN, María Jesús, *El siglo XIX bajo el signo del romanticismo*, Sílex, Madrid, 1992.
- NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1971.
- Notice de peintures, sculptures et dessins de l'école moderne de France exposés dans le Musée Impérial du Luxembourg*, Charles de Mourgues Frères, Paris, 1866.
- NORDAU, Max, *Los grandes del arte español*, Editorial Arte y Letras, Barcelona, 1935 [1ª edición de 1921].
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Imprenta Ramón Moreno, t. II, Madrid, 1870.
- PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Ediciones Alcor, Madrid, 1948.
- PANTORBA, Bernardino de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Editorial Mayfe, Madrid, 1953.
- PANTORBA, Bernardino de, *La vida y la obra de Velázquez*, Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1955.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La Quimera*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.
- PAUL, Carole, *The first Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe*, Getty Publications, Los Angeles, 2012.
- PEERS, Edgar Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Editorial Gredos, Madrid, 1954.
- PELLES, Geraldine, *Art, Artists and Society. Origins of a Modern Dilemma. Painting in England and France, 1750-1850*, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1963.
- PÉREZ Y MORANDEIRA, Rosa, *Vicente Palmaroli*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1971.
- PÉREZ SEGURA, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, tesis, Universidad Complutense, Madrid, 1997.
- PEREZ VEJO, Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, tesis, Universidad Complutense, Madrid, 1996.
- PERNOUD, Régine, *La bourgeoisie*, Presse Universitaires de France, Paris, 1985.
- PIERRE, Caterina Y., *Genius has no sex. The sculpture of Marcello (1836-1879)*, Editions de Penthes and Editions Infolio, Museum of the Swiss Abroad, Genève, 2010.
- PICÓN, Jacinto Octavio, *Vida y obras de don Diego Velázquez*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1899.
- PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Cátedra, Madrid, 1982.
- PLA, Cecilio, *Cartilla de arte pictórico. Primera enseñanza artística*, Progreso Gráfico, Madrid, 1914.
- POLCI (dir.), Sandro, *Roma in mostra. Sedi e modi di una nuova cultura espositiva*, Roma, 2002.
- PORTÚS, Javier, *Museo del Prado. Memoria escrita, 1819-1994*, Calcografía Nacional, Madrid, 1994.
- PORTÚS, Javier, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Editorial Verbum, Madrid, 2011.

- PRAZ, Mario, *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili Arte, Barcelona, 1982.
- PRAZ, Mario, *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 2007.
- QUERCI, Eugenia, *Tra Parigi, Venezia e Roma: Zuloaga, i pittori spagnoli e l'Italia* (tesis), Universidad Complutense, 2014.
- QUINSAC, Annie-Paule, *Ottocento Painting in American Collections*, New York Cultural Center, January-June 1973.
- RAGGAHIANI, Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi Editori, Firenze, 1973.
- RÁFOLS, Josep Francesc, *El arte romántico en España*, Editorial Juventud, Barcelona, 1954.
- Ramón Gaya. *Obra completa*, Editorial Pre-Textos, Madrid, 2010.
- REBOUL, Anne-Marie, *El discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola*, facultad de Filología Francesa, departamento de Lengua y Literatura Francesas, Universidad Complutense, Madrid, 1991.
- REVILLA UCEDA, Miguel Ángel, *José María Rodríguez Acosta (1878-1941)*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1992.
- REWALD, John, *Historia del impresionismo*, Seix Barral, Barcelona, 1994.
- REYERO, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Espasa Arte, Madrid, 1987.
- REYERO, Carlos, *La pintura de historia en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1989.
- REYERO, Carlos, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, Madrid, (1ª ed. 1995), 2005.
- RICCOBONI, Alberto, *Roma nell'arte. La scultura*, Casa Editrice Mediterranea, Roma, 1942.
- RICO, Martín, *Recuerdos de mi vida*, Imprenta Ibérica, Madrid, 1906.
- RIMMEL, E., *Souvenirs de l'Exposition Universelle*, Dentur Éditeur, Paris, 1868.
- RINCÓN, Wifredo, *Francisco Pradilla*, Aneto Publicaciones, Zaragoza, 1999.
- RITZENTHALER, Cécile, *L'École des Beaux-Arts du XIXe siècle. Les pompiers*, Éditions Mayer, Paris, 1987.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra*, Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1950.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 1966.
- ROSEN, Charles and Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Faber and Faber, London, 1984.
- ROSENBLUM, Robert, *Iconografía e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1984.
- ROSENBLUM, Robert y JANSON, H. W., *El arte del siglo XIX*, Ediciones Akal, Madrid, 1992 (1ª edición, Nueva York, 1984).
- ROSENTHAL, Léon, *Du Romanticisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, H. Laurens Éditeur, Paris, 1914.
- SAGE, Alphose, *Rapport sur l'ouvrage de M. Louis Auvray intitulé Le Salon de 1867 et les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle du Champ de Mars présenté à la Société des*

Beaux Arts par M. Alphonse Sage, l'un de ses membres, Edouard Vert imprimeur, Paris, 1868.

SÁNCHEZ, Pierre et SEYDOUX, Xavier, *Les catalogues des salons, 1872-1874.*, vol. X, L'Echelle de Jacob, Dijon, 2004.

SANS, Francisco, *Discurso leído ante la Real Academia de San Fernando*, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 29 de junio 1875.

SEMPERE VILAPLANA, Luisa, *La colección de pinturas y dibujos de las escuelas de artesanos de Valencia*, Universidad de Valencia, 1997.

SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1987.

SEQUEROS, Antonio, *Ortega y la pintura*, Zerón, Orihuela, 1981.

SHOEMAKER, William H., *Los artículos de Galdós en "La Nación" (1865-1866, 1868)*, Ínsula, Madrid, 1972.

SIMÓN DÍAZ, José, *Madrid en su prensa del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1981.

SLOANE, C. Joseph, *French painting between the past and the present. Artists, critics and traditions from 1848 to 1870*, Princeton University Press, Oxford, 1951.

SOLANA, Guillermo (ed.), *El impresionismo: la visión original (1867-1895)*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.

STENDHAL, *Roma, Nápoles y Florencia*, vol. 2, Editorial América, Madrid, 1919.

SULZBERGER, Max, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, A. N. Lebègue Éditeurs, Bruxelles, 1878.

SUSINNO, Stefano, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale, Milano, 2009.

THIEME-BECKER, *Allgemeines lexikon der bildenden künster*, t. 29, Verlag von E. A. Seeman, Leipzig, 1935.

TUBINO, Francisco María Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Imprenta de A. G. Fuentenebro, Madrid, 1871.

TUBINO, Francisco María Tubino, *Estudios contemporáneos*, Imprenta la Andalucía, Sevilla, 1865.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La España del siglo XIX*, Editorial Laia, Barcelona, 1977.

VALCÁRCEL PÉREZ, José Luis, *Ramón Gaya, "La vida entrecortada"*, Tres Fronteras Ediciones, Murcia, 2010.

VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, De Bolsillo, Barcelona, 2004.

WHITE, Harrison & Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 2009.

VILLARI, Pasquale, *La pittura moderna in Italia ed in Francia. Esposizione Universale del 1867*, Stabilimento di Giuseppe Pellas, Firenze, 1869.

William Stanley Haseltine. *Notes and recollections from his life collected by his daughter Helen Haseltine Plowden*, Frederick Muller LTD, London, 1947.

YRIARTE, Charles, *Fortuny*, Librerie de L'Art, Paris, 1889.

ZERNER, Henri, *L'art français*, Hermann, Paris, 1965.

ZOLA, Émile, *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Hermann, Paris, 1974.

ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991.

ZOLA, Émile, *La obra*, De Bolsillo, Barcelona, 2008.

ZOLA, Émile, *Roma*, Cabaret Voltaire, Barcelona, 2009.

3. Artículos, jornadas y congresos, conferencias, discursos:

ÁLVAREZ LOPERA, José, “Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX”, en *Enciclopedia On Line del Museo del Prado*.

AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1859.

Anonyme, “Artistes français et artistes étrangers ayant domicile en France ou ayant pris aux expositions françaises”, *Gazette de Beaux-Arts (Annuaire)*, Paris, 1869-1870.

ARAUJO, Ceferino, “Palmaroli y su tiempo”, *La España Moderna*, septiembre-noviembre de 1897.

ARAUJO, Ceferino, “Pintores y críticos”, *El Día*, 19 de noviembre de 1892.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, “El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, CEHA, Valladolid, 1978.

ARMIÑÁN, Carmen, “Adèle d’Affry y España pasando por Roma”, *BSAA Arte* (Universidad de Valladolid), 2014.

BALLU, Roger, “Le Salon de 1878”, extrait de la *Gazette de Beaux-Arts*, Imprimerie de A. Quantin, Paris, juillet et août 1878.

BALSA DE LA VEGA, Rafael, “Francisco Pradilla”, *La Ilustración Artística*, año XVIII, n. 923, Barcelona, 4 de septiembre de 1899.

BALSA DE LA VEGA, Rafael, “Semblanza de Federico de Madrazo”, *La Ilustración Artística*, n. 693, Barcelona, 8 de abril de 1895.

BECON, Juan de, “Alrededor de la exposición de arte español”, *La Época*, 20 de abril de 1919.

BENLLIURE, José, “Recuerdos de Arte. Francisco Domingo”, *Archivo de Arte Valenciano*, n. 1, Valencia, marzo de 1916.

BERUETE y MORET, Aureliano de, *El cuadro como documento histórico*, discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1922.

BERUETE Y MORET, Aureliano, “Emilio Sala”, *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, primer año, núm. 2, 1911.

BERUETE y MORET, Aureliano de, “La peinture en Espagne et Portugal”, *L’art et les artistes*, t. 16, Paris, octubre de 1912.

BIGOT, Charles, “L’Exposition Universelle et le Salon de 1878”, *La Revue politique et littéraire*, 1 de juin de 1878.

BOIME, Albert, “The *Prix de Rome*. Images of Authority and Threshold of Official Success”, *Art Journal*, New York, September 1984.

BORAU, José Luis, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2003.

CABO VILLAYERDE, Javier, “Revisión historiográfica de los *Pompiers*”, Universidad de Santiago, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, “El Artista y la difusión de la vanguardia artística en España”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, CEHA, Valladolid, 1978.

CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, “Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, CEHA, Valladolid, 1978.

CAMÓN AZNAR, José, *Los libros de arte en la obra de Gómez de la Serna*, conferencia leída el 23 de abril de 1968 en el Instituto de España (Academia de la Historia), Imprenta y Editorial Mestre, Madrid, 1968.

CARDERERA, Valentín, “Galería de Ingenios Contemporáneos: don José de Madrazo”, *El Artista*, n. XXVI, 1835.

CASADO ALCALDE, Esteban, “La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)”, *Archivo Español de Arte*, tomo LV, n. 217, 1982.

CASADO ALCALDE, Esteban, “Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, LIX, núm. 236, 1986.

CASADO DEL ALISAL, José, “La pintura moderna española y sus actuales pintores”, *discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1885.

CASTRO, Fernando, “Chateaubriand en Roma o el espejo de las ruinas”, *Fragmentos*, n. 15-16, Madrid, 1989.

COLIGNY, Charles, “L’art contemporain en Espagne. Artistes espagnols sous le règne d’Isabelle II”, *L’Artiste*, Paris, 4 de juin de 1869.

COMTE DE VASILI, “La société de Rome”, *Nouvelle Revue*, Paris, 1887.

COMPTE, Jules, *L’Illustration*, 8 juin de 1878.

CONDE DE COELLO, “La exposición de Roma. El palacio de Bellas Artes. Su inauguración”, *La Ilustración Española y Americana*, n. 5, 8 de febrero de 1883.

COSSÍO, Francisco de, “La pintura y la historia”, *ABC*, 15 de abril de 1944.

CHAM, “Le Salon pour rire”, *Charivari*, Paris, 1874.

DÍAZ-PLAJA, Fernando, “Antología del romanticismo español”, *Revista de Occidente*, 1959.

DÍEZ, José Luis, *La pintura isabelina. Arte y política*, discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 2010.

DOIN, Jeanne, “Goya et les peintres espagnols modernes au Petit Palais”, *Gazette de Beaux Arts*, janvier-mars 1919.

D’ORS, Eugenio, *Mi salón de otoño*, suplemento n. 1 a la *Revista de Occidente*, abril de 1924.

DE LA CRUZ, Vicente, “Roma”, *El Globo*, 24 de febrero de 1878.

D’HENRIET, “Salon de 1867”, *Revue Moderne*, Paris, 1867.

DIESBACH, Hélène de, “La femme du grand monde et des Baux-Arts. Marcello, la duchesse Colonna née d’Affry”, *Revue*, Paris, 1890.

DU CAMP, Maxime, “Les Beaux-Arts à l’Exposition Universelle”, *Revue de Deux Mondes*, Paris, 1867.

DUJARDIN, Edouard, “Le Cloisonisme”, *Révue Indépendante*, Paris, mars de 1888.

DUVERGIER DE HAURANNE, Ernest, “Le Salon de 1874”, *La Revue de deux mondes*, Paris, 4 de mai de 1874.

EGIDO, Luciano G., “El cine histórico español”, *Nuestro Cine*, núm. 2, agosto de 1965.

ESCOBAR, Alfredo, “La Exposición Universal de París”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1878.

FLERES, Ugo, “Si leva il sipario. Memorie di pittori spagnuoli in Roma”, *L’Urbe*, Fratelli Palombi Editori, n. 9, Roma, settembre 1939.

FLERES, Ugo, “Tocchi in penna. Festicciuola pittorica”, *Capitan Fracasa*, n. 14, Roma, giugno 1880.

GÁLLEGO, Julián, “1855-1990: Artistas españoles en medio siglo de exposiciones universales”, *Revista de Ideas Estéticas*, n. 88, octubre-diciembre, Madrid, 1964.

GÁLLEGO, Julián, “La escuela española en París en el siglo XIX”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, CEHA, Valladolid, 1978.

GARCÍA-LUENGO, Javier, “Eduardo Santonja, ilustrador déco”, *Liño 15. Revista anual de Historia del Arte*, 2009.

GARCÍA MAROTO, Gabriel, “Renacimiento pictórico español”, *Del jardín en el arte*, Imprenta Helénica, Madrid, 1911.

GAYA, Ramón, “El último gran pintor español antiguo”, *Babelia. El País*, 6 de octubre de 2001.

GONZÁLEZ NAVARRO, Carlos, “Pintura religiosa de mitad del siglo XIX”, conferencia en el Museo del Prado, 28 de marzo de 2012, con motivo de la exposición de cuadros religiosos (restaurados para la ocasión): *Pinturas religiosas de artistas españoles en Roma (1852-1864) en el Museo del Prado (2012-2013)*.

GRONKOWSKI, Camille, “L’évolution de la peinture espagnole moderne”, *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe*, Paris, janvier-décembre de 1919.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, “Primacía de la pintura en el siglo XIX en España”, en *III Jornadas de Arte: cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Editorial Alpuerto, Madrid, 1991.

L’Illustration. Journal Universel, Paris, 4 février de 1865.

L’Illustration. Journal Universel, Paris, mai de 1874.

L’Illustration. Journal Universel, “Exposition Universelle”, Paris, 1878.

INSÚA, Alberto, “Nuestra exposición”, *La Correspondencia de España*, 16 y 17 de abril de 1919.

JORDÁN DE URRÍES DE LA COLINA, Javier, “José de Madrazo en Italia (1803-1819)”, *Archivo Español de Arte* (separata), n. 259-260, 1992.

LANDRIN, H. “Exposition de Beaux-Arts à Madrid”, *L’Artiste*, 13 janvier de 1865, Paris.

LIÈVRE, Edouard, “Le bon pasteur d’après Eduardo Zamacois”, *Le Musée Universel*, Goupil, Paris, 1868-1869.

LÓPEZ MEZQUITA, José María, *Discurso leído en el acto de recepción pública en la Real Academia de San Fernando*, Talleres Calpe, Madrid, 18 de octubre de 1925.

LUXENBERG, Alisa, “Buenos días, señor Courbet: the artist’s trip to Spain”, *The Burlington Magazine*, November 2001.

MANTZ, Paul, “Salon de 1865”, *Gazette de Beaux-Arts*, Paris, juillet de 1865.

MANTZ, Paul, “Les Beaux Arts à l’Exposition Universelle”, *Gazette de Beaux-Arts*, t. 23, Paris, 1867.

MOJA Y BOLÍVAR, F., “La pintura española en Roma”, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1879.

MONTOTO, Luis, “Artistas españoles. Villegas”, *La Época*, 11 de septiembre de 1882.

MONTIFAUT, Marc de, “Salon de 1867”, *Revue Moderne*, Paris, 1867.

NELKEN, Margarita, “Correspondance d’Espagne. Une exposition de peintures espagnoles de la première moitié du XIXe siècle”, *Gazette des Beaux Arts*, juillet-décembre de 1913.

NELKEN, Margarita, “Eduardo Chicharro”, *L’art et les artistes*, t. 18, 1913.

NELKEN, Margarita, “Juan de Echevarría”, *L’art et les artistes*, t. 8, 1924.

NELKEN, Margarita, “Valentín et Ramón de Zubiaurre”, *L’art et les artistes*, t. 15, 1927.

PALMAROLI, Vicente, “La antigua y moderna pintura y escultura”, *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, Madrid, 7 de abril de 1872.

PÉREZ RIOJA, José Antonio, “Un café-museo de Roma. El Greco”, *Goya*, n. 164-165, Madrid, 1981.

PINAZO, Ignacio, “De la ignorancia en el arte”, *Archivo de Arte Valenciano*, n. 1, Valencia, marzo de 1915.

PERDREAU, “El cuadro de historia”, *Gaceta de Bellas Artes*, n. 376, 15 de enero de 1930.

PRAZ, Mario, “Fratello quadro, sorella tela”, *Bolaffi Arte*, n. 21, giugno 1972.

OCHOA, Eugenio de, “Los pensionados en Roma”, *El Artista*, t. 1, 1834.

RAMOS FRENDÓ, Eva M^a “El marqués de Salamanca, un apasionado coleccionista”, artículo online de la Universidad de Málaga, s/f.

REYERO, Carlos, “Castelar y la pintura de historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1986.

REYERO, Carlos, “Pintores españoles del siglo XIX en la escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes*, n. 72, 1991.

RINCÓN, Wifredo, “Francisco Pradilla y la pintura de Historia”, *Archivo Español de Arte*, t. LIX, n. 235, 1986.

ROIG CONDOMINA, Vicente María, “El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último tercio del siglo XIX”, *Ars Longa*, Cuadernos de Arte, n. 6, Valencia, 1995.

ROSENBLUM, Robert, “Gavin Hamilton’s Brutus and its Aftermath”, *Burlington Magazine*, CIII, London, January 1961.

SACCHI LODISPOTO, Teresa, “Aspetti dell’associazionismo artistico romano dopo il 1870”, en VV.AA., *Roma moderna e contemporanea*, a.VII, junio-agosto 1999, Roma Tre (Università degli Studi-Centro per lo studio di Roma).

SANS Y CABOT, Francisco, *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1875.

SANZ, María Jesús, “Viajes de franceses e ingleses por España en la segunda mitad del siglo XIX. Su aportación a la historia del arte”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, CEHA, Valladolid, 1978.

SOLANA, Guillermo, “La política de los impresionistas”, *Revista de Libros*, n. 12, diciembre de 1997.

STOLZ VICIANO, Ramón, *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 23 de febrero de 1958.

TANNOZZINI, Franco, “Compie cento anni l’Associazione Artistica. Le vicende del glorioso circolo romano”, *Il Popolo*, 6 di marzo 1971.

VERON, T., “Lectures à la Sorbonne (1879): La synthèse du groupe n° 1 de l’Expositon Universelle”, *La Revue du Lyonnais*, t. VIII, Lyon, 1879.

4. Catálogos de exposiciones

VV.AA., *Antonio Muñoz Degrain, Valencia 1840-Málaga 1924*, Caja Madrid, octubre-diciembre 1995.

L'art en France sous le Second Empire, Museo de Bellas Artes de Filadelfia, octubre-noviembre de 1978, Réunion de Musées Nationaux, Paris, 1979.

VV.AA., *Aureliano de Beruete. 1845-1912*, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, marzo-mayo 1983.

Benjamín Palencia y el Surrealismo (1926-1936), galería Guillermo de Osma, M^a Luisa Borrás (texto), Madrid, septiembre-octubre 1994.

VV.AA., *Cánovas y la Restauración*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, diciembre-febrero de 1998.

VV.AA., *Cecilio Pla*, Fundación Mapfre, Madrid, noviembre-enero 1999.

VV.AA., *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1993-1994.

VV.AA., *La Colección Orts-Bosch al Museu de Belles Artes de Valencia*, Museo de Belles Artes de Valencia, 2006.

Cossío, Fernando Huici (texto), Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2004.

VV.AA., *Cuatro generaciones de pintores madrileños: Rosales y sus descendientes*, Biblioteca Nacional, Madrid, febrero-marzo 1984.

VV.AA., *Chardin, 1699-1779*, Museo del Prado, Madrid, marzo-mayo 2011.

VV.AA., *De Vicente López al impresionismo español*, Casón del Buen Retiro, Madrid, 1971.

VV.AA., *Delacroix. De la idea a la expresión (1798-1863)*, La Caixa, Madrid, 2011-2012.

VV.AA., *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo*, Castel Sant'Elmo, Napoli, ottobre-gennaio 2006.

Dióscoro Puebla (1831-1901), Juan Carlos Elorza Guinea (texto), Junta de Castilla y León, Casa del Cordón, Burgos, febrero-marzo 1993.

El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930). Preciosismo y Simbolismo, Francisco Javier Pérez Rojas (comisario), Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, diciembre-febrero 2001.

VV.AA., *El Greco y la pintura moderna*, Museo del Prado, Madrid, junio-octubre 2014.

VV.AA., *Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979)*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1979.

Exposición Aragonesa de 1868. Catálogo de la exposición que se publica por acuerdo de la Junta Directiva, Tipografía de Calisto Ariño, Zaragoza, 1868.

Exposición de objetos de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona, septiembre-octubre de 1872.

Exposition de Peinture Espagnole Moderne, Palais des Beaux-Arts (Petit Palais), Paris, avril-mai 1919.

Exposition Universelle de 1867. Catalogue Général de la Section Espagnole publié par la Commission Royale d'Espagne, Imprimerie générale de Ch. Lahure, Paris, 1867.

Exposition Universelle de 1878. Espagne, section de Beaux-Arts. Catalogue spécial, Imprimerie Typographique de A. Pougin, Paris, 1878.

Expressions of Place. The art of William Stanley Haseltine, The Fine Arts Museum of San Francisco, June-September, 1992.

VV.AA., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, José Luis Díez (comisario), Museo del Prado, Madrid, noviembre-enero 1995.

Fortuny, 1838-1874, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, octubre-enero 2004.

Fortuny y pintores españoles en Roma (1850-1900), Carlos González y Montserrat Martí (comisarios), Caja Salamanca y Soria, Salamanca, 1996.

Francisco Domingo, Francisco Fernández Pardo (comisario), Fundación Banjaca de Valencia, 1998.

VV.AA., *Gauguin y los orígenes del simbolismo*, Museo Thyssen, Madrid, septiembre-enero 2005.

VV.AA., *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Musée Goupil, Bordeaux, octubre-janvier 2001.

The Illustrated record and descriptive catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865, edited by Henry Parkinson and Peter Lund Simmonds, E. and F. N. Spon, London, and John Falconer, Dublin, 1866.

VV.AA., *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, Palazzo Bricherasio, Torino, febrero-junio 2007.

VV.AA., *Ignacio Pinazo en Italia*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, septiembre-noviembre 2008.

VV.AA., *Imagen romántica de España*, Palacio de Velázquez, Madrid, octubre-noviembre 1981.

VV.AA., *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, febrero-mayo 2013.

VV.AA., *Impresionismo italiano*, Palacio Martinengo, Brescia, 2002.

VV.AA., *Impresionismo. Un nuevo renacimiento*, Fundación Mapfre, Madrid, enero-abril 2010.

VV.AA., *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, Caixaforum, Madrid, octubre-febrero 2014.

VV.AA., *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*, Musée d'Orsay, Paris, octubre-décembre 2010.

VV.AA., *Joaquín Sorolla*, Museo del Prado, Madrid, mayo-septiembre 2009.

VV.AA., *José Villegas (1844-1921)*, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Sevilla-Córdoba, febrero-mayo 2001.

El legado de Ramón Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico, Javier Barón (comisario), Museo del Prado, diciembre-marzo 2006.

Le livre des Expositions Universelles, 1851-1989, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1983.

López Mezquita, 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York, Francisco Javier Pérez Rojas (comisario), Museo de la Ciudad, Madrid, 2007.

VV.AA., *Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia*, Fundación Mapfre, Madrid, septiembre-enero 2014.

VV.AA., *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia*, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma, marzo-junio 2003.

VV.AA., *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado*, Edificio del Reloj, Valencia, noviembre-enero 1988.

VV.AA., *Manet en el Prado*, Museo del Prado, Madrid, octubre-enero 2004.

VV.AA., *Manet-Velázquez, la manière espagnole au XIXe siècle*, musée d'Orsay, Paris, septembre-janvier 2003.

Marcello. Adèle d'Afry, duchesse Castiglione Colonna, Musée Rodin, Paris, 1981.

Marcello sculpteur, Henriette Bessis (text), Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, 1980.

El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid, Carlos González y Montserrat Martí (comisarios), Consejería de Cultura, Madrid, 2007.

VV.AA., *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, 1994.

VV.AA., *I Nazareni a Roma*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, gennaio-marzo 1981.

La obra pictórica de Ramón Gaya en Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1999.

VV.AA., *L'Ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny, 1860-1890*, Palazzo Roverella, Rovigo, gennaio-giugno 2011.

VV.AA., *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, Javier Barón (comisario), Museo del Prado, Madrid, octubre-febrero 2013.

VV.AA., *Les peintres français et l'Espagne. De Delacroix à Manet*, Musée Goya, Castres, juillet-octobre 1997.

VV.AA., *Picasso. Tradición y vanguardia*, Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller (comisarios), Museo del Prado y Reina Sofía, Madrid, 2006.

VV.AA., *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Fundación Mapfre, Madrid, enero-marzo 2000.

VV.AA., *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, José Luis Díez (comisario), Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, octubre-enero 1993.

VV.AA., *Pintura española de El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia*, Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller (comisarios), Guggenheim Museum, noviembre-marzo 2007.

VV.AA., *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo. Obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*, José Luis Díez (comisario), Museo del Prado, Madrid, mayo-julio 1992.

VV.AA., *Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado*, Queensland Gallery/Museum of Modern Art, South Brisbane (Australia), July-November 2012.

Ramón Gaya. Homenaje a la pintura, IVAM, Valencia, junio-septiembre 2010.

Ramón Gaya. Obra última (1990-2000), Museo Ramón Gaya, Murcia (y Lisboa), 2000.

Ramón Gaya. Pintura, 1922-1988, Museo de Arte Español Contemporáneo, Madrid, 1989.

Ramón Gaya. Premio Velázquez 2002, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, abril-agosto 2003.

Recuerdos de Roma (1848-1967). Fotografías de la colección de Bernardino Montañés, Juan Antonio Hernández Latas y Piero Beccetti (textos), Instituto Italiano de Cultura, Madrid, abril-mayo 1997.

VV.AA., *El retrato español en el Prado: de Goya a Sorolla*, Museo del Prado, Madrid, 2007-2008.

Retratos de niño en España, Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, mayo-junio 1925.

VV.AA., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, Carlos Reyero (comisario), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, septiembre-octubre 1992.

VV.AA., *Sargent/Sorolla*, Museo Thyssen-Fundación Caja Madrid, Madrid, octubre-enero 2007.

VV.AA., *El siglo XIX en el Prado*, José Luis Díez y Javier Barón (comisarios), Museo del Prado, Madrid, octubre-abril 2008.

VV.AA., *Un siglo de arte español, 1856-1956. Primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1956.

VV.AA., *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, The Equitable Gallery, New York, July-September 1993.

VV.AA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

VV.AA., *Sorolla (1863-1923)*, Fundación Mapfre, Madrid, noviembre-enero 1996.

VV.AA., *Sorolla y Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Fundación Mapfre, Madrid, abril-junio 1998.

VV.AA., *Ver Italia y morir*, Fundación Mapfre, Madrid, octubre-diciembre 2009.

VV.AA., *Zamacois, Fortuny, Meissonier*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, octubre-enero 2007.

5. Otras obras conjuntas

VV.AA., *Las Academias de arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

VV.AA., *The art of all nations, 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Elisabeth Gilmore Holt (ed.), Princeton University Press, New Jersey, 1981.

VV.AA., *Arte español del siglo XIX*, Ars Hispanie, vol. 19, Madrid, 1966.

VV.AA., *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambio artísticos y circulación de modelos*, Luis Sazatornil Ruiz y Frédéric Jiménez (directores), Casa de Velázquez, Madrid, 2014.

VV.AA., *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and Americas's Gilded Age*, Inge Reist and José Luis Colomer (editores), The Frick Collection, New York, 2012.

VV.AA., *IV Coloquio de literatura española del siglo XIX*, Universidad de Barcelona, octubre de 2005.

VV.AA., *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, Frick Art Reference Library (ed.), New York, 2008.

VV.AA., Bouillon, Jean Paul (dir.), *La critique d'art en France. 1850-1900*, CIEREC, Université de Saint-Etienne de Clermont-Ferrand, 1989.

VV.AA., *El Desnudo en el Museo del Prado*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1998.

VV.AA., *España entre Roma y París. Miradas entrecruzadas en una Europa de las Artes (1700-1900)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010.

VV.AA., *La era romántica en el museo Prado*, Fundación de Amigos del Museo del Prado (ciclo de conferencias), 2012.

VV.AA., *Il fondo fotografico del piano regolatore di Roma, 1883. La visione trasformata*, Gagemi Editore, Comune di Roma, 2002.

VV.AA., *Historia contemporánea de España. Siglo XIX*, Javier Paredes (coord.), Ariel, Madrid, 2009.

VV.AA., *Historia de España. La época de la Restauración (1875-1902). Civilización y cultura*, t. 36, Espasa Calpe, Madrid, 2002.

VV.AA., *Historia de España. La era isabelina y el sexenio democrático (1834-1874)*, t. 34, Espasa Calpe, Madrid, 1981.

VV.AA., *Historias inmortales*, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2002.

VV.AA., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte, CSIC, Editorial Alpuerto, Madrid, 1995.

VVAA, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Valeriano Bozal (ed.), La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005.

VV.AA., *Isabel la Católica y el arte*, Gonzalo Anes (dir.), Real Academia de la Historia, Madrid, 2006.

VVAA, *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2004.

VV.AA., *III Jornadas de Arte: cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Editorial Alpuerto, Madrid, 1991.

VV.AA., *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*, Ediciones Akal, Madrid, 1998.

VV.AA., *Los orígenes del arte moderno*, Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 2004.

VV.AA., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007.

VV.AA., *La política en el reinado de Isabel II*, Marcial Pons, Madrid, 1998.

VV.AA., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo I, Electa, Milano, 1991.

VV.AA., *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo II, Electa, Milano, 1991.

VV.AA., *La pittura spagnola. Da Velázquez a Picasso*, v. 2, Albert Skira Editore, Ginevra, 1952.

VV.AA., *Del realismo al impresionismo. El arte en la segunda mitad del siglo XIX*, Fundación Amigos del Museo del Prado (ciclo de conferencias), 2014.

VV.AA., *El realismo en el arte español contemporáneo, 1900-1950*, (ciclo de conferencias), Fundación Mapfre, 1998.

V.V.AA., *Retrato de la condesa de Santovenia*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1982.

VV.AA., *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, 2007.

VV.AA., *Symposium Internacional de Velázquez*, Sevilla, 2004.

VV.AA., *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960.

VV.AA., Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's Las Meninas*, Cambridge University Press, New York, 2003.

APÉNDICE FINAL

1. Rosales en la prensa entre 1862 y 1883. Interpretación de la tabla
2. Tabla de periódicos consultados
3. Transcripción de las críticas al *Testamento de Isabel la Católica*
4. Transcripción de las críticas a *La muerte de Lucrecia*
5. Selección de semblanzas tras su muerte
6. Conclusions

1. Rosales en la prensa entre 1862 y 1883. Interpretación de la tabla

En este epígrafe se hace un recuento de las noticias y críticas recogidas en los periódicos y revistas especializadas, reflejados en la tabla, las cuales engloban dos conjuntos: las Exposiciones Nacionales a las que Rosales acudió (1862, 1864 y 1871), y las noticias que rodearon su muerte en 1873 y las posteriores a ella, transcurridos los diez años siguientes. Dado que las Exposiciones tenían lugar en Madrid, siendo Rosales, además, madrileño, los diarios consultados han sido los nacionales y los de la capital, salvo el grupo del diario valenciano *Las Provincias*, con motivo del homenaje a Rosales y Fortuny en el Ateneo de Valencia en 1875.

De un total de 65 publicaciones consultadas entre 1862 y 1883, 43 contenían noticias de Rosales y 22, no⁸⁰¹. Los periódicos y revistas en los que se han encontrado noticias son los siguientes:

1. *La América* (1857-1886): demócrata, progresista, revista doctrinal
2. *El Arte en España* (1862-1870): progresista, revista quincenal
3. *El Contemporáneo* (1860-1865): conservador liberal
4. *El Clamor Público* (1844-1864): progresista
5. *La Correspondencia de España* (1859-1925): conservador
6. *El Diario Español* (1852-1933): moderado centrista
7. *La Discusión* (1856-1887): democrático
8. *El Eco del País* (1863-1866): diario político de la tarde
9. *La Época* (1848-1936): moderado centrista
10. *La España* (1848-1868): moderado
11. *La Esperanza* (1844-1874): absolutista católico
12. *El Espíritu Público* (1863-1867): diario político semanal
13. *La Gaceta de Madrid* (1698-1935): noticiero
14. *La Gaceta Popular* (1873): diario político
15. *Gil Blas* (1864-1872): satírico, progresista
16. *El Globo* (1875-1932): diario ilustrado
17. *El Gobierno* (1864-1874): diario político
18. *El Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos* (1871-1872): artístico y literario
19. *La Iberia* (1863-1898): progresista
20. *La Ilustración de Madrid* (1869-1871): progresista, revista ilustrada
21. *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921): progresista, revista ilustrada

⁸⁰¹ Los periódicos donde no se han encontrado noticias de Rosales son: *La Brújula*, *El Combate*, *El Centinela del Pueblo*, *La Constancia*, *La Constitución*, *El Correo de Madrid*, *La Correspondencia Universal*, *La Cosa Pública*, *El Cronista*, *El Debate*, *La Democracia*, *El Diario de España*, *El Eco de España*, *El Español*, *El Estandarte*, *La Opinión Nacional*, *El Periódico Ilustrado*, *La Reforma*, *La Soberanía Nacional*, *La Soberanía Popular*, *La Tribuna* y *El Universal*.

22. *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1856): progresista, revista ilustrada
23. *El Imparcial* (1868-1933): liberal democrático
24. *El Independiente* (1864-1865): diario político
25. *El Liberal* (1879-1939): liberal
26. *La Libertad* (1863-1865): demócrata, progresista
27. *El Museo Universal* (1857-1869): progresista, revista ilustrada
28. *La Nación* (1849-1873): progresista
29. *Las Noticias* (1864-1866): noticiero
30. *Las Novedades* (1850-1872): progresista democrático
31. *El Periódico para todos* (1872-1882): semanario ilustrado de novelas
32. *Las Provincias* (fundado en 1866): diario regionalista de Valencia
33. *El Progreso Constitucional* (1864-1866): diario político
34. *El Pueblo* (1860-1875): democrático
35. *La Razón Española* (1864-1866): diario de Unión Liberal
36. *El Reino* (1859-1866): diario político
37. *Revista de Bellas Artes y Arqueología* (1866-1868): progresista, revista ilustrada
38. *Revista cómica de la Exposición de Bellas Artes de 1871* (1871): revista artística
39. *Revista Contemporánea* (1875-1907): revista ilustrada
40. *La Revista de España* (1868-1898): conservadora liberal, revista ilustrada
41. *El Siglo Futuro* (1875-1936): diario católico
42. *El Siglo Ilustrado* (1867-1868): diario ilustrado
43. *El Tiempo* (1870-1883): diario político

Si atendemos a las tendencias políticas, a grandes rasgos, los periódicos conservadores y/o moderados son 8, los progresistas y/o liberales 16, y el resto no tiene signo político definido. Las publicaciones con mayor cantidad de noticias, en porcentajes, son:

La Época (conservador): 13,3%
El Imparcial (progresista): 12,2%
La Correspondencia de España (conservador): 10,7%
La Iberia (progresista): 7,4%

Seguidos de:

La Discusión (progresista): 5,5%
La Ilustración Española y Americana (progresista): 4,4%
La Esperanza (conservador): 4%
El Globo: 4%
Revista de Bellas Artes y Arqueología (progresista): 3,7%
El Contemporáneo (conservador): 2,9%

El resto tienen menos de 10 noticias cada uno.

Los periódicos progresistas representan un 33,2% frente a los conservadores que suman un 30,9%, de lo que se concluye que la tendencia política de los diarios no condicionaba la mayor o menor dedicación a Rosales, y en general, a los temas artísticos.

Si atendemos cronológicamente a la tabla de periódicos, tal y como está ordenada, de las 281 noticias encontradas, el primer grupo de ellas tiene que ver con su producción artística durante las Exposiciones Nacionales (de 1862 a 1871): su participación en la Exposición de 1862 con el cuadro *Nena*; seguido de la Exposición de 1864 con el *Testamento*, y otras noticias derivadas de ella hasta 1868 (por ejemplo, los premios en dicha muestra o la Exposición Universal de París); y por último, la Exposición de 1871 con *La Lucrecia*. El conjunto más numeroso es el que tiene que ver con el *Testamento* (60 noticias), puesto que el de la *Lucrecia* es menor (32 noticias), y menor aún el de *Nena* (8 noticias). Por tanto, su momento álgido corresponde al periodo de 1864 a 1868. Sus apariciones en la prensa notificaban incluso la llegada del pintor a Roma, como por ejemplo, en noviembre de 1867 tras su éxito en la Exposición Universal de París, y el recibimiento que en Roma tuvo por parte de sus amigos (ver nota 310 y pág. 231). Hasta su salud era motivo de atención: “El reputado pintor señor Rosales ha salido para Alhama de Aragón con objeto de atender al restablecimiento de su quebrantada salud”.⁸⁰²

El resto de noticias son de su muerte el 13 de septiembre de 1873, anunciada en 9 publicaciones (pocas para un pintor de su talla), y los homenajes y demás hechos relacionados con ello hasta 1883. Así, tenemos la exposición póstuma y subasta de sus cuadros y objetos en los salones o galería de Pedro Bosch, también llamada Platería Martínez, como uno de los asuntos más destacados, pues lo vemos en los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1873, en los primeros meses de 1874, e intermitentemente en 1877 y 1878; también, la galería de retratos del Ateneo de Madrid donde se incluyó el suyo (pintado por Francisco Sans), en noviembre de 1874; o el poner su nombre a un calle madrileña, el paseo del pintor Rosales, en febrero de 1875. Pero hay dos hechos que siguieron los periódicos a lo largo de estos años con interés y que demuestran el gran predicamento que tenía Rosales entre los artistas de su generación y aquéllos más jóvenes, tanto los que habían sido sus amigos como los que no le habían tratado: la compra de *La Muerte de Lucrecia* y la propuesta de levantarle un monumento.

⁸⁰² Anónimo, *El Imparcial*, 5 de noviembre de 1871.

La adquisición de *La Muerte de Lucrecia* fue un asunto recurrente cuyas primeras referencias aparecen en abril de 1875, continúan dos años después, y reaparecen en diciembre de 1881 hasta febrero de 1882 cuando finalmente el Estado compra el cuadro. El cuadro había sido tasado por el jurado de la Exposición Nacional de 1871 en 12.000 pesetas y Rosales había aceptado venderlo al Estado aunque el precio no le parecía suficiente. La muerte le sorprendió y el asunto se quedó sin resolver; el cuadro fue entonces colgado en la exposición póstuma de la galería de Pedro Bosch, junto a las demás obras para su venta. Nada pasó hasta tres años después, en que el 17 de abril de 1876 sus amigos pintores -siempre protegiéndolo aún después de muerto- se dirigieron a la comisión de peticiones del Congreso para que el gobierno adquiriera la *Lucrecia*, incluyendo su compra en los nuevos presupuestos del Estado. Tal petición la firmaban: Federico de Madrazo, Francisco Sans, Carlos Luis de Ribera, Ignacio Llanos, Francisco Domingo Marqués, Manuel Domínguez, José Luis Pellicer, Joaquín Espalter, Gabriel Maureta, Vicente Esquivel, Emilio Sala y Vicente Palmaroli. Pero la compra no llegaba. En 1881, Emilio Castelar había propuesto la adquisición de *La leyenda del rey monje* de Casado del Alisal, circunstancia que aprovechó el ministro de Fomento Segismundo Moret para que al mismo tiempo se comprara la *Lucrecia* (recordemos que los asuntos artísticos a veces se discutían en el Congreso, ver pág. 53). De manera que finalmente se decidió que ambos cuadros se adquirieran por 35.000 pesetas cada uno (es curioso porque dicha cantidad ya la había ofrecido un comprador el 30 de abril de 1875 en la exposición permanente de la Platería Martínez, a decir de *El Imparcial*). En *La Correspondencia de España* leemos: “Los alumnos de Bellas Artes de esta Corte, que tanto deseaban ver en el Museo de Pinturas el cuadro titulado *La muerte de Lucrecia* del malogrado Rosales, al saber que su adquisición por el gobierno se debe a la propuesta y gestiones del Sr. Moret, han acudido a felicitarle por tan honrosa iniciativa, en cuanto ha regresado de París.”⁸⁰³ Rosales había sido académico de San Fernando, por lo que los alumnos de Bellas Artes estaban muy familiarizados con él. Es decir, el tan peligroso influjo que iba a producir el cuadro en las siguientes generaciones, que con tanto temor auguraban los detractores de Rosales en la Exposición Nacional de 1871, era una

⁸⁰³ Anónimo, *La Correspondencia de España*, 16 de enero de 1882.

realidad que el gobierno, además, tuvo que apoyar, gracias a lo cual, el cuadro está hoy en el Museo del Prado.

El otro asunto fue la propuesta de levantar un monumento en su honor a iniciativa -una vez más- de sus amigos pintores. Este hecho también tuvo bastante repercusión en la prensa, sucedió así: para construir el monumento se abrió una suscripción con el fin de recaudar fondos. La junta directiva la presidió el duque de Bailén y entre los suscriptores figuraban Abelardo de Carlos, José de Echegaray, Francisco Pradilla, Gabino Stuyk, Manuel Domínguez y Federico Balart. La noticia la sacaron, entre otros, *La Época*, *La Correspondencia de España* y *El Globo* en febrero y marzo de 1878. Meses después estos periódicos añadían que una serie de juntas locales habían quedado distribuidas por el país para secundar “la realización de tan patriótico pensamiento”. Los miembros “designados para la propaganda” en dicha comisión eran José Campo Arana (periodista y autor dramático), Gabriel Maureta, Tomás Bretón (músico), Francisco Arderius (actor de teatro), Manuel Catalina (actor de teatro), José Incenga (compositor), Rafael García Santisteban (libretista de zarzuela), Francisco Sans, Miguel Aguado (arquitecto) y un largo etcétera, según nos lo cuenta *El Imparcial* el 7 de junio de 1878; es decir, personalidades de todos los ámbitos culturales, ya no sólo pintores, y curiosamente muchos del mundo del teatro. Estos señores animaban a los artistas a contribuir con sus trabajos, dentro y fuera de España, así como a todos los amantes del arte. Los donativos se recogían en varios puntos de Madrid. El 27 de septiembre de 1878, *La Iberia* anunciaba que una serie de pintores se proponía subastar algunas de sus obras para contribuir al monumento: Amorós, Comba, Domínguez, Francés, Ferrant, Martínez Cubells, Nin y Tudó, Pellicer, Pérez Rubio, Plasencia, Pradilla...; y que se esperaba lo mismo de aquéllos residentes en provincias y en el extranjero, para lo cual se ampliaba el plazo hasta enero de 1879. Sin embargo, la iniciativa no se continuó y el monumento no se llegó a hacer.

Como noticia interesante añadiré que en la primavera de 1882 se estrenó en Madrid un cuadro trágico titulado *La muerte de Lucrecia*, a cargo de la compañía teatral dirigida por Antonio Vico, en cuyo final se hacía una representación viviente inspirada en la obra de Rosales, tal y como lo anuncia *El Liberal* el 26 de marzo de 1882. No deja de llamar la atención que habiendo sido tildado de “escenografía teatral” en algunas

críticas al cuadro en 1871 (ver págs. 334 y 335), once años después fuera utilizado precisamente para eso.

Aparte de estos hechos relativos a Rosales que tenían lugar en la capital, está su repercusión en Valencia, pues fue la ciudad -aparte de Madrid- donde el pintor tuvo más seguidores, como ya hemos explicado. Así, el diario valenciano *Las Provincias* empezó a hablar de él, con motivo de la Exposición de 1871, a raíz de la influencia de *La Muerte de Lucrecia* en los jóvenes pintores levantinos, y lo siguió haciendo en relación al homenaje a Rosales y Fortuny en el Ateneo de Valencia, en mayo de 1875.

En definitiva, la presencia de Rosales en los periódicos y revistas entre 1862 y 1883 quedaría del siguiente modo: un 38% correspondería a las noticias en vida (de 1862 a 1871) y un 62% a las posteriores a su fallecimiento (de 1873 a 1883). De lo que podemos deducir que Rosales fue un pintor inmerso en el sistema oficial, cuya actividad profesional fue seguida por los diarios, tanto los éxitos como las controversias que suscitaron sus obras, o la repercusión de las mismas, y que a raíz de su temprana muerte se convirtió en una “gloria nacional”, coincidiendo entonces con el momento más álgido de su fortuna crítica, tal y como comentábamos en las conclusiones.

PERIÓDICOS Y REVISTAS DONDE APARECE ROSALES (DESDE 1862 HASTA 1883)

FECHA	NOTICIA DE ROSALES	AUTOR	PERIÓDICO	TÍTULO/SECCIÓN/PÁG.
25-10-1862	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): general	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
29-10-1862	Expo. 1862: (<i>Nena</i>): crítica	Federico Villalva	<i>El Diario Español</i>	Exposición de Bellas Artes
30-10-1862	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): general	Anónimo	<i>Boletín del Arte en España</i>	Nº 10, pág. 439
18-11-1862	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): general	Anónimo	<i>El Museo Universal</i>	Exposición de Bellas Artes
18-11-1862	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): crítica	Juan Valera "Velisla"	<i>Las Novedades</i>	Exposición de Bellas Artes
29-11-1862	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): versos	Manuel de Palacio	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
02-12-1862	Expo. 1862: (<i>Nena</i>): compra de la condesa del Velle	Anónimo	<i>El Clamor Público</i>	Variedades
02-12-1862	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): general	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Variedades
27-11-1863	Expo. 1862 (<i>Nena</i>): la pintura de historia	Manuel Cañete	<i>La América</i>	Bellas Artes
24-09-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): los cuadros en Roma	Anónimo	<i>El Contemporáneo</i>	Gacetilla
05-10-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): llegada a Madrid	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
07-11-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): anticipo de la expo.	Anónimo	<i>El Contemporáneo</i>	Gacetilla
09-11-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): relación de cuadros	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Últimas noticias
11-11-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): relación de cuadros	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Crónica general
10-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): anticipa el éxito de R.	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Crónica general
12-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): preámbulos	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>El Contemporáneo</i>	Gacetilla
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Federico Villalva	<i>El Diario Español</i>	Exposición de Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>El Eco del País</i>	Exposición de Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>La España</i>	Variedades
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>La Gaceta de Madrid</i>	Gacetilla
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>El Gobierno</i>	Exposición de Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>El Independiente</i>	Exposición de Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>Las Noticias</i>	Exposición de Bellas Artes
14-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): inauguración	Anónimo	<i>La Razón Española</i>	Exposición de Bellas Artes
15-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): lista de obras	Anónimo	<i>El Independiente</i>	Exposición de Bellas Artes

15-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): descripción por salas	Anónimo	<i>El Espíritu Público</i>	Gacetilla
16-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): valoración general	Anónimo	<i>El Independiente</i>	Exposición de Bellas Artes
18-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	J. Pérez de Guzmán	<i>La Libertad</i>	Exposición de Bellas Artes
19-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	Anónimo	<i>El Eco del País</i>	Exposición de Bellas Artes
20-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	"Almaviva"	<i>El Reino</i>	Exposición de Bellas Artes
21-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): descripción de salas	Jovito Riestra	<i>El Independiente</i>	Exposición de Bellas Artes
21-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): general	Anónimo	<i>El Progreso Constitucional</i>	Exposición de Bellas Artes
23-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	Juan García	<i>La Época</i>	Exposición de Bellas Artes
23-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): descripción de salas	Jovito Riestra	<i>El Independiente</i>	Exposición de Bellas Artes
25-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): general	Anónimo	<i>El Progreso Constitucional</i>	Exposición de Bellas Artes
27-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	J. de Villalobos	<i>La Razón Española</i>	Exposición de Bellas Artes
28-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	Anónimo	<i>El Pueblo</i>	Exposición de Bellas Artes
29-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	Jovito Riestra	<i>El Independiente</i>	Exposición de Bellas Artes
31-12-1864	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): compras	Anónimo	<i>Gil Blas</i>	Menestra
07-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): compras	Anónimo	<i>Gil Blas</i>	Menestra
10-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	José Galofre	<i>La Libertad</i>	Exposición de Bellas Artes
10-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): comentario	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
12-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	José Galofre	<i>La Libertad</i>	Exposición de Bellas Artes
14-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): premios	Anónimo	<i>El Contemporáneo</i>	Gacetilla
15-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): premios	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Crónica general
22-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): premios	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Sección oficial
22-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	P. Antonio de Alarcón	<i>El Museo Universal</i>	Exposición de Bellas Artes
22-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): premios	Anónimo	<i>La Gaceta de Madrid</i>	Exposición de Bellas Artes
24-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): premios	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
25-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): compra de cuadros	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
26-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): adquisición de obras	Anónimo	<i>El Contemporáneo</i>	Gacetilla
29-01-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): premios	Anónimo	<i>El Museo Universal</i>	Exposición de Bellas Artes
25-02-1865	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	F. Pi y Margall	<i>La América</i>	Estudio del Arte en España
09-06-1865	Exposición de Dublín y la prensa inglesa	Anónimo	<i>El Contemporáneo</i>	Gacetilla
1865, nº. III	Expo. 1864 (<i>El Testamento</i>): crítica	G. Cruzada Villaamil	<i>El Arte en España</i>	Variedades, págs. 394-395
16-12-1866	Expo. 1866: prevista la participación de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Exposición de Bellas Artes
03-02-1867	El arte español en la Exposición Universal de París	Mesa	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
17-02-1867	El valor moral del cuadro	José María Tubino	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
03-03-1867	Exposición Universal de París: lista de cuadros	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general

05-05-1867	Exposición Universal de París: lista de cuadros	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
12-05-1867	Exposición Universal de París: medallas	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
26-05-1867	Exposición Universal: medalla de oro para Rosales	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
09-06-1867	Exposición Universal de París: general	Anónimo	<i>El Siglo Ilustrado</i>	Crónica del día
31-08-1867	Exposición Universal: la prensa francesa opina	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
14-11-1867	Exposición Universal: Rosales vuelve a Roma	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
29-12-1867	Rosales llega a Roma donde es agasajado	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
10-05-1868	Certámen del duque de Fernán Núñez	Anónimo	<i>Revista de Bellas Artes y Arqueología</i>	Crónica general
13-06-1870	Grabado de <i>Visita al estudio de un pintor</i>	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 9
05-12-1870	Grabado de <i>Ofelia</i>	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 9
25-12-1870	Se le encarga hacer la portada de la revista	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 480
18-01-1871	El rey Amadeo de Saboya encarga cuadros	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
20-01-1871	El rey Amadeo de Saboya encarga cuadros	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
15-03-1871	La portada encargada a R. se demora por su salud	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 144
05-09-1871	Su salud	Anónimo	<i>La Ilustración. (Periódico Universal)</i>	Noticias varias
05-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): adelanto	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
15-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): inauguración	Anónimo	<i>Las Novedades</i>	Exposición de Bellas Artes
19-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): inauguración	M. Soriano Fuentes	<i>El Heraldo de las artes, de las letras...</i>	Exposición de Bellas Artes
21-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): general	Anónimo	<i>La Nación</i>	Exposición de Bellas Artes
24-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	Anónimo	<i>La Nación</i>	Exposición de Bellas Artes
25-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): premios	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
26-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	M. Soriano Fuentes	<i>El Heraldo de las artes, de las letras...</i>	Exposición de Bellas Artes
30-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	P. García Cadena	<i>La Ilustración de Madrid</i>	Exposición de Bellas Artes
30-10-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): votación para los premios	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
01-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): premios	Anónimo	<i>La Nación</i>	Exposición de Bellas Artes
01-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	Manuel Cañete	<i>El Tiempo</i>	Exposición de Bellas Artes
05-11-1871	Su salud	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
05-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): general	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Exposición de Bellas Artes
07-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	José María Domènech	<i>La Esperanza</i>	Exposición de Bellas Artes
16-11-1871	Comida en Lhardy	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
18-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): general	Ossorio y Bernard	<i>Las Novedades</i>	Exposición de Bellas Artes
25-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	Manuel Cañete	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Exposición de Bellas Artes
30-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): premios	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Parte oficial
30-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): premios	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales

30-11-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): premios	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Sección oficial
11-1871, n. 23	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	F.B. Navarro Reig	<i>La Revista de España</i>	Exposición de Bellas Artes
11-1871, n. 24	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	F.B. Navarro Reig	<i>La Revista de España</i>	Exposición de Bellas Artes
1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	R. Carrión y C. Arana	<i>Revista cómica de la Exposición de Bellas</i>	Exposición de Bellas Artes
17-12-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): los artistas valencianos	P. García Cadena	<i>Las Provincias</i>	"Los artistas valencianos en..."
25-12-1871	Se anuncia que la portada es de Rosales	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 624
06-01-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	Juan García	<i>La Época</i>	Exposición de Bellas Artes
10-01-1871	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): es la crítica de <i>La Época</i>	Juan García	<i>Las Provincias</i>	Exposición de Bellas Artes
08-01-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	Manuel Cañete	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	"Rosales y su cuadro"
01-1872, t.4	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	F.B. Navarro Reig	<i>La Revista de España</i>	Exposición de Bellas Artes
08-02-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): crítica	Manuel Cañete	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	"Rosales y su cuadro"
15-02-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): los pintores valencianos	Luis Alfonso	<i>Boletín-Revista del Ateneo de Valencia</i>	"Los pintores valencianos en..."
29-02-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): los pintores valencianos	Luis Alfonso	<i>Boletín-Revista del Ateneo de Valencia</i>	"Los pintores valencianos en..."
15-03-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): los pintores valencianos	Luis Alfonso	<i>Boletín-Revista del Ateneo de Valencia</i>	"Los pintores valencianos en..."
17-08-1872	Termina el retrato de Ríos Rosas	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias varias
06-10-1872	Expo. 1871 (<i>La Lucrecia</i>): los artistas valencianos	Anónimo	<i>Las Provincias</i>	Noticias locales
01-01-1873	Grabado de <i>El Naranjero de Murcia</i>	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 9
12-01-1873	Grabado de <i>El naranjero de Algezares</i>	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Ilustración
08-08-1873	Se le nombra director de la Academia de Roma	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
13-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
14-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
15-09-1873	Su muerte pero no su entierro	Anónimo	<i>El Diario Español</i>	Noticias varias
15-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
15-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>La Gaceta Popular</i>	Necrología
16-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
19-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
19-09-1873	Su muerte	Anónimo	<i>La Gaceta Popular</i>	Necrología
16-09-1873	Su muerte	E. Martínez de Velasco	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Noticias generales
16-09-1873	Tentativas de compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
18-09-1873	Se negocia el precio de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
19-09-1873	El precio de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
26-09-1873	Semblanza	L. Viñas y Deza	<i>La Discusión</i>	"Rosales", en Variedades
24-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
24-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias

25-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
27-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
27-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
28-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
28-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
29-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
31-10-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
01-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
05-11-1873	El retrato de Ríos Rosas para el Ateneo	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
08-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
08-11-1873	Semblanza	I. Fernández Flórez	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	"Eduardo Rosales"
13-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
15-11-1873	Todo un recuerdo (mismo que el de <i>La Ilustración</i>)	I. Fernández Flórez	<i>El Imparcial</i>	"Eduardo Rosales"
16-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
20-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
21-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
21-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
22-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
22-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
23-11-1873	Fin de la exposición y comienzo de la subasta	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
27-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
28-11-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
03-12-1873	Subasta de cuadros y objetos	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
04-12-1873	Recaudación de la subasta	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
07-12-1873	Subasta de cuadros y objetos	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
08-12-1873	Semblanza	J. Octavio Picón	<i>El Gobierno</i>	"Eduardo Rosales"
23-12-1873	Semblanza	J. Octavio Picón	<i>La América</i>	"Eduardo Rosales"
26-12-1873	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Esperanza</i>	Gacetilla
1873, n. 52	Semblanza	Baronesa de Wilson	<i>El Periódico para todos</i>	"Eduardo Rosales"
10-01-1874	Su muerte entre la de otros ilustres europeos	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
16-01-1874	Galería de retratos del Ateneo de Madrid	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
17-01-1874	Galería de retratos del Ateneo de Madrid	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
18-01-1874	Galería de retratos del Ateneo de Madrid	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
01.02-1874	Semblanza	Luis Alfonso	<i>La Revista de España</i>	"Eduardo Rosales"

10-02-1874	Descripción del palacio de la condesa del Velle	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
31-03-1874	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
27-04-1874	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
05-05-1874	Se vende un libro de poemas de Mz. de Pedrosa	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
17-05-1874	El artículo de L. Alfonso en <i>La Revista de España</i>	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
22-05-1874	Figura su retrato en la portada de <i>Artes y Letras</i>	Anónimo	<i>La Época</i>	Publicaciones nuevas
22-05-1874	La <i>Lucrecia</i> en el Salón de París	Ángel de Miranda	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Cartas parisienses
25-05-1874	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
27-05-1874	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
27-05-1874	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
05-06-1874	Análisis: sus obras. Su importancia	Luis Alfonso	<i>La Revista de España</i>	"Eduardo Rosales"
08-06-1874	Exposición permanente en las Platerías Martínez	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
25-06-1874	Venta de obra en la calle Valverde	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
13-09-1874	Esquela del primer aniversario de su muerte	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
05-10-1874	Estudio médico pictórico de los cuadros del museo	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
20-11-1874	Galería de retratos del Ateneo de Madrid	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Noticias varias
21-11-1874	Retrato de Ríos Rosas en el Ateneo	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
25-11-1874	Muerte de Fortuny	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
28-11-1874	Galería de retratos del Ateneo de Madrid	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
28-11-1874	Discurso en el Ateneo	Marqués de Molins	<i>La América</i>	Bellas Artes
26-11-1874	En un artículo sobre Fortuny, se le recuerda	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Variedades
17-12-1874	Rosales y Fortuny en calles de Madrid	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
08-01-1875	<i>Los Evangelistas</i>	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Bellas Artes
02-02-1875	Epístola a Rosales y <i>Nubes y flores</i> de Mz. de Pedros	Anónimo	<i>La Época</i>	Libros
07-02-1875	<i>Los Evangelistas</i>	N. Serret Comín	<i>Las Provincias</i>	"Rosales. Sus dos obras..."
15-02-1875	Los pintores valencianos en Madrid	N. Serret Comín	<i>Boletín-Revista del Ateneo de Valencia</i>	"Los pintores valencianos en..."
19-02-1875	Una calle con su nombre	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
20-02-1875	Se pone su nombre a una calle de Argüelles	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
13-03-1875	Recuerdo al pintor Pellicer donde se le nombra	Fernanflor	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
02-04-1875	Los pintores valencianos en Madrid por S. Comín	Anónimo	<i>Las Provincias</i>	Noticias varias
30-04-1875	La <i>Lucrecia</i> en la exposición de la Platería Martíne	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
08-05-1875	Rosales y Fortuny	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Revista general
23-05-1875	Homenaje a Rosales y Fortuny en Valencia	José Brel	<i>Boletín-Revista del Ateneo de Valencia</i>	"Biografía de Eduardo..."
23-05-1875	Homenaje a Rosales y Fortuny en Valencia	Gonzalo Salvá	<i>Boletín-Revista del Ateneo de Valencia</i>	"Del realismo en la pintu..."

25-05-1875	Homenaje a Rosales y Fortuny en Valencia	Anónimo	<i>Las Provincias</i>	Ateneo de Valencia
03-06-1875	Homenaje a Rosales y Fortuny en Valencia	Anónimo	<i>Las Provincias</i>	Ateneo de Valencia
30-06-1875	Nuevo director del museo del Prado, F. Sans	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
03-07-1875	Situación del mercado artístico (Rosales y Fortuny)	Luis Alfonso	<i>El Globo</i>	"El precio de las pinturas"
18-08-1875	Contestación al discurso de Francisco Sans	M.P.V.	<i>El Siglo Futuro</i>	"La enseñanza oficial de las..."
21-08-1875	Contestación al discurso de Francisco Sans	M.P.V.	<i>El Siglo Futuro</i>	"La enseñanza oficial de las..."
25-10-1875	Exposición de Bellas Artes	Teodoro Llorente	<i>Las Provincias</i>	"Exposición de Bellas Artes..."
22-11-1875	Rosales y Fortuny. El nuevo rumbo de la pintura	Fernanflor	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	"Primer aniversario.."
24-01-1876	Una fiesta en el palacio de los duques de Bailén	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
24-01-1876	Santo del rey en el palacio de los duques de Bailén	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
10-04-1876	Exposición de Bellas Artes	Un lunático	<i>El Imparcial</i>	"El pintor Villodas"
19-04-1876	El arte al servicio del mercado	Anónimo	<i>El Globo</i>	Bellas Artes
25-05-1876	<i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Globo</i>	Bellas Artes
25-05-1876	Petición de compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
29-05-1876	Exposición en la galería de Pedro Bosch	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
05-06-1876	Comparación de <i>La Lucrecia</i> y la <i>Muerte de César</i>	Anónimo	<i>La Revista de España</i>	Exposición de Bellas Artes
08-07-1876	La portada con un grabado firmado por Rosales	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Portada
08-09-1876	Intento de incluir a R. en la Expo. Univ. de Filadelfia	Alfredo Escobar	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Cartas de Filadelfia
15-09-1876	Aniversario de su muerte. Grabado de Pellicer	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	pág. 161
01-11-1876	Sus discípulos ponen una corona en su tumba	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
27-04-1877	<i>La Lucrecia</i> aún sin comprar por el gobierno	Anónimo	<i>El Globo</i>	"Rosales"
12-05-1877	Petición de compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Época</i>	Moderado centrista
11-05-1877	Petición de compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
13-10-1877	Exposición permanente en la Platería Martínez	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
01-1878	Exposición Universal de París	Anónimo	<i>Revista Contemporánea</i>	Bellas Artes
02-02-1878	Exposición de la Academia Española en Roma	Anónimo	<i>El Globo</i>	Noticias varias
04-02-1878	El cuadro de <i>Juana la Loca</i> de Pradilla	J. Octavio Picón	<i>El Imparcial</i>	Bellas Artes
12-02-1878	Resolución para levantar un monumento	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
24-02-1878	Roma en la época de Rosales	Vicente de la Cruz	<i>El Globo</i>	"Roma"
27-02-1878	Junta directiva para levantar un monumento	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
27-02-1878	Junta directiva del monumento a Rosales	Anónimo	<i>El Globo</i>	Noticias varias
28-02-1878	Junta directiva para levantar el monumento	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
04-03-1878	Resolución para levantar un monumento	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
04-03-1878	Propuesta de levantar un monumento	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias

05-03-1878	Se decide hacerle un monumento	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
18-03-1878	Resolución para levantar un monumento	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
19-03-1878	Propuesta de levantar un monumento	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
19-03-1878	Se prosigue con la iniciativa del monumento	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
21-03-1878	Sigue la iniciativa del monumento	Anónimo	<i>La Época</i>	Moderado centrista
06-06-1878	<i>La Lucrecia</i> en la Exposición Universal de París	Alfredo Escobar	<i>La Época</i>	Bellas Artes
07-06-1878	Comisión del monumento	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Despachos telegráficos
14-06-1878	<i>La Lucrecia</i> en la Exposición Universal de París	Alfredo Escobar	<i>La Época</i>	Bellas Artes
15-06-1878	Se prosigue con la iniciativa del monumento	Anónimo	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Crónica general
16-06-1878	<i>La Lucrecia</i> en la Exposición Universal de París	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Variedades
12-09-1878	Semblanza por el quinto aniversario de su muerte	Anónimo	<i>El Globo</i>	"Eduardo Rosales"
27-09-1878	Varios pintores contribuyen al monumento	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
26-09-1878	Subasta para el monumento	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Despachos telegráficos
27-09-1878	Exposición de París: <i>la Lucrecia</i> y los <i>Evangelistas</i>	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Bellas Artes
28-02-1879	Grabado de San Juan Evangelista en la portada	Anónimo	<i>El Globo</i>	"Nuestro grabado"
05-04-1880	Semblanza	Fermín Herrán	<i>El Imparcial</i>	"Eduardo Rosales"
05-05-1880	Fresco del techo del palacio del duque de Bailén	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
05-07-1880	El cuadro <i>El saboyano</i>	Anónimo	<i>El Liberal</i>	Ilustración
31-05-1880	Discurso en la Academia de San Fernando	Manuel Cañete	<i>El Siglo Futuro</i>	Discurso leído en la...
28-10-1880	Discurso en la Academia de San Fernando	Manuel Cañete	<i>La América</i>	Bellas Artes
09-12-1880	Comentario a un libro francés sobre pintura española	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Bibliografía
04-1881	Influencia de Rosales en Vayreda	Luis Alfonso	<i>La Revista de España</i>	Exposición de Bellas Artes
05-12-1881	Petición de compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
06-12-1881	Se prepara la compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
07-12-1881	Petición de compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
09-12-1881	Compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
13-12-1881	Compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
15-12-1881	Compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Liberal</i>	Noticias varias
16-12-1881	Compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
17-12-1881	Semblanza	Fernanflor	<i>El Liberal</i>	"Recuerdo al pintor"
24-12-1881	Exposición de acuarelas	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
27-12-1881	Proyecto de ley para la compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
28-12-1881	Compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	Noticias varias
16-01-1882	Los alumnos de Bellas Artes felicitan al sr. Moret	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias

21-01-1882	Adquisición de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Discusión</i>	Consejo de Ministros
27-01-1882	Proyecto de ley para la compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
14-02-1882	Compra de <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>La Iberia</i>	Noticias generales
26-03-1882	Una obra teatral inspirada en <i>La Lucrecia</i>	Anónimo	<i>El Liberal</i>	"Diversiones públicas"
27-05-1882	Exposición en la carrera de San Jerónimo	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
05-06-1882	Exposición en los salones de Pedro Bosch	Luis Alfonso	<i>La Época</i>	Noticias generales
08-06-1882	Exposición en el palacio de Arenzana	Anónimo	<i>La Correspondencia de España</i>	Noticias varias
22-07-1882	Su retrato en la portada de <i>Artes y Letras</i> (Barcelona)	Anónimo	<i>La Época</i>	Noticias generales
11-09-1882	Relato de Villegas en Roma	Luis Montoto	<i>La Época</i>	"Artistas españoles: Villegas"
06-11-1882	Una pobre sepultura para tan gran maestro	Anónimo	<i>El Imparcial</i>	"Estudios a la luz del sol"
01-1883	Se le recuerda hablando de un dibujante	Anónimo	<i>Revista Contemporánea</i>	Bellas Artes
16-04-1883	Decoración de la cúpula de san Francisco el Grande	J. Octavio Picón	<i>El Imparcial</i>	"Nuevas pinturas"
07-05-1883	<i>El Testamento</i> y <i>La rendición de Granada</i> de Pradilla	Fernanflor	<i>El Liberal</i>	"El cuadro de Pradilla"
05-1883	Se le recuerda hablando de otro pintor	Anónimo	<i>Revista Contemporánea</i>	Bellas Artes
22-07-1883	Pradilla y Rosales	Anónimo	<i>El Globo</i>	"Nuestro grabado"

2. Transcripción de las críticas al *Testamento de Isabel la Católica*

1. Juan Pérez de Guzmán, *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864.
2. Gregorio Cruzada Villaamil, *El Arte en España*, tomo III, 1865.
3. Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, *Museo Universal*, 22 de enero de 1865.
4. Pi y Margall, *La América*, 25 de febrero de 1865.
5. Cruzada Villaamil, “Orbaneja”, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, 1865.⁸⁰⁴
6. El crítico de *El Eco del País*, 19 de diciembre de 1864.
7. Juan García, *La Época*, 23 de diciembre de 1864.
8. José Galofre, *La Libertad*, 10 de enero de 1865.
9. Jovito Riestra, *El Independiente*, el 29 de diciembre de 1864.
10. El crítico de *El Pueblo*, 28 de diciembre de 1864.
11. J. de Villalobos, *La Razón Española*, 27 de diciembre de 1864.
12. “Almaviva”, *El Reino*, 20 de diciembre de 1864.

1. Juan Pérez de Guzmán, *La Libertad*, 18 de diciembre de 1864:

[...]

“Entre Gisbert y Rosales está la gloria del primero de los lienzos presentados: la opinión se halla sumamente dividida, y hay quien pondera *El desembarco de los Puritanos* sobre *El Testamento de Isabel I*, y quien opina por lo contrario, dándole la preferencia a éste sobre aquel. Los dos son dos brillantes obras, y el mismo jurado competente se ha de hallar muy embarazado para resolver la cuestión de una manera satisfactoria al gusto de todos.

No es que el asunto del Sr. Rosales interese más por ser nacional, y recuerde la reina más querida de los españoles; es que hay en su cuadro toda la verdad, toda la animación, toda la espontaneidad de la vida real, con todo el aire, todo el carácter de la época; es que la figura de la reina es de una dulzura admirable, y tan apreciable y bella, como noble y característica la del rey Fernando V; es que en aquella cámara regia se respira toda la grandeza del acto imponente que se ejecuta; es en fin, que a su gran concepción se reúne brillantemente su realización felicísima en todos sus accidentes; pero ¿y en *Los Puritanos*, aquella sencillez en la composición, aquel buen gusto y verdad del colorido, aquel sentimiento íntimo que revela, aquellos tipos tan bien bosquejados, y el carácter total que la domina? A nuestro entender esta es la verdadera obra maestra y la mejor de todas las expuestas, porque ninguna otra reúne a la inspiración y a la valentía del genio, la sencillez sublime del arte dominado”.

[...]

2. Gregorio Cruzada Villaamil, *El Arte en España*, tomo III, 1865:

[...]

⁸⁰⁴ No está en la tabla. Ver nota 137.

“Un pensionado en Roma, desconocido del público, cuyo nombre no se halla en el catálogo de los que han merecido medallas, se abre paso este año entre todos sus compañeros y pide un puesto de honor en la serie de los pintores más aventajados del día. Este joven es el Sr. Rosales y su cuadro *El Testamento de Isabel I*. Desde que comenzaron las exposiciones, el reinado de aquella sublime matrona ha sido objeto de muchísimos cuadros, y a pesar de haberla presentado tantas veces, en tan distintos momentos de su vida, en ninguna hemos visto a aquella modelo de soberanas.

No es este el punto de vista de la obra del Sr. Rosales, ni debe creerse que ha sido su intento pretender en su primer cuadro sintetizar el carácter de la hija de D. Juan II. Considerado en el terreno de la historia no resiste el análisis, pero si sólo se tiene en cuenta que es la obra de un pensionado y se examinan las condiciones de pintor que hay en ella, entonces ha lugar para tributarle algunas alabanzas. En las bellezas y en los defectos mismos del cuadro se traslucen ciertas disposiciones nada vulgares. La manera franca, demasiado franca, con que está pintado, la disposición convencional de la luz, la entonación en escala bastante baja, la manera trivial de colocar las figuras, la natural y acertada expresión de algunas, el poco valor de otras, las buenas condiciones a trozos de color y la acertada perspectiva aérea en el conjunto, son una suma de bellezas y defectos que dan por resultado un cuadro muy agradable al primer golpe de vista, y hace que sus defectos, aunque se noten pronto, no desvirtúen la impresión agradable: su lienzo no es cuadro, pero revela todo un artista para el porvenir.

Todo este efecto estriba en que el Sr. Rosales sabe ver el color y sentirlo, en que su exquisito gusto y el estudio que ha hecho de los grandes coloristas de todas las escuelas, le ha enseñado a producir efectos fáciles y seguros sin correr grandes riesgos. Rosales se inaugura brillantemente, pero el estilo que sigue el camino en que se presenta es muy peligroso, muy difícil. La valentía que ostenta en el toque y la soltura en el hacer, puede conducirle fácilmente al amaneramiento y a sentirse arrastrado hacia él sin darse él mismo de ello cuenta.” [...]

3. Pedro Antonio Ruiz de Alarcón, *Museo Universal*, 22 de enero de 1865:

[...]

“Ésta es una de aquellas obras en que el pintor luce y merece más que su hechura. Merced a dos buenas cualidades, que son el acierto en la composición y la perspectiva aérea, déjase ver en este cuadro una inspiración joven, rica y llena de esperanzas. Pero como dibujo y colorido de cada una de las figuras, hay no poco que censurar, notándose frecuentemente la mano del principiante. El dibujo es incorrecto, y en cuanto a la entonación, desvirtúa por todas partes y como que la mancha una tinta negra que destruye, sobre todo, el color de las carnes.”

“La figura principal del cuadro, la de la reina, no tiene nada de representación histórica; ni es un retrato, ni está en situación, ni expresa la severa y solemne poesía de aquel instante. Estamos por decir que el señor Rosales, al tener que pintar la última hora de Isabel I tendida en su lecho, se ha inspirado inconscientemente en la impresión que le produjera alguna vez en el teatro la muerte de la *Traviata*. Lo cierto es que la augusta anciana, la austera moribunda que el señor Rosales debió pintar aquí, se ve reemplazada por una joven cualquiera, adornada con la toca tradicional de la conquistadora de la Alhambra. En cambio don Fernando V está admirablemente concebido y caracterizado.”

“Pero cualquiera que sean los defectos de este cuadro, es fuerza insistir en que, más que la obra, se deja ver allí al pintor, y en este concepto la censura se le debe dirigir a él. Hay un alarde de valentía, impropio de una mano aún inexperta, que si por una parte indica cierta seguridad y desembarazo, por otra hace temer que el artista acabe donde debiera principiar y se amanere e imposibilite para pintar con más precisión y pureza. Los alardes de valentía deben ser resultado del estudio y la práctica: para pintar poco y con acierto, es necesario haber pintado mucho y escrupulosamente. Compárese si no, las primeras con las últimas obras de Velázquez y se verá confirmado este aserto.”

“De cualquier modo que sea, el novel expositor merece mil enhorabuenas, como las que nosotros le damos, leales y sentidas, hijas de nuestro amor al arte y a la patria, no fruto de aviesas intenciones, como han sido a nuestro juicio los primeros hiperbólicos y exageradísimos aplausos con que la gente del oficio saludó esta obra. Aquellos aplausos, lejos de provenir de una entusiasta alegría, representaban el deplorable intento de perjudicar a dos pintores españoles: al señor Gisbert, rebajando su cuadro de los *Puritanos* hasta igualarlo o subordinarlo al del señor Rosales, haciéndolo cargar con la dura e infalible responsabilidad de tan loco paralelo, y desvaneciéndolo e infatuándolo hasta un punto que de ser poca sensatez del bisoño artista, hubiera podido encariñarse con los errores de su primer ensayo, y frustrar completamente su seguro porvenir en el arte de la pintura.”

[...]

4. Pi y Margall, *La América*, 25 de febrero de 1865:

[...]

“El arte es hoy en España esencialmente formalista. Se detiene en el hecho: no se eleva a la idea, de que es siempre el fenómeno una expresión fugaz e incompleta. Aspira a la exacta reproducción de la naturaleza. Estudia la luz, el color, la perspectiva y se siente poco menos que satisfecho si logra engañar los sentidos de esos espectadores. ¡Con qué orgullo nos presenta hoy fielmente copiado en sus cuadros el brillo del raso y la transparencia del tul y del encaje! La reproducción de la naturaleza no puede, con todo, ser objeto del arte. Lo es sólo de la industria, que la alcanza aplicando por medios puramente mecánicos las teorías de las ciencias físicas. Deberíamos, de no, considerar por lo menos como un ramo del arte la fotografía, deberíamos buscar en los adelantos de la fotografía los del arte: cosas las dos absurdas.

No, el arte no debe fijarse en la naturaleza para reproducirla, sino para subir por ella al mundo inteligible y hacerse con un símbolo y un ritmo propios. No puede prescindir del estudio de la forma, ni debe olvidar jamás la que han tomado las ideas al realizarse en el tiempo y el espacio; pero ni ha de tomarla más que como un medio, ni dejar de regenerarla al calor del corazón y a la luz del pensamiento. [...]

Debería ser la más enérgica expresión de nuestra vida y la vida de las naciones, y no es sino la expresión lánguida de hombres que murieron y creencias que pasaron... No hubo espontaneidad ni fuerza de concepto en la pintura de los cuadros históricos: esa reina que estaba dictando su voluntad postrera legaba un pensamiento atrevido a los monarcas que habían de sucederle en el trono; pero esto que nos dice la historia, precisamente nos lo callaba el cuadro... Cuando un pintor está realmente poseído del asunto que va a trasladar al lienzo, cuando está identificado con sus héroes hasta el grado de que sus héroes constituyen parte de su alma; cuando ha visto su

cuadro antes que a la luz del día a la de su propio espíritu, n ya en un grupo, en una sola tísica, en un amirada, en un gesto, abarca las dos extremidades de una época, la idea que muere y la que nace, la sociedad que se desploma y la que se levanta entre el polvo de las ruinas. Sabe siempre escoger el mometo, acierta siempre a dar voz y elocuencia a muchas e insensibles reformas.

[...]. Son en este punto indudables los progresos de los dos artistas. El autor de los Puritanos, en colorido, en tono, en claroscuro, en composición está a gran altura sobre el autor de los Comuneros. El autor del *Testamento de Isabel la Católica* ha llegado a recordar a Velázquez.”

[...]

5. Gregorio Cruzada Villaamil, “Orbaneja”, *Crítica de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 que hace el difunto pintor Orbaneja*, 1865:

“Tanto moler los huesos a una sola reina en cuadros y comedias, diome en qué pensar; pero cuando recordé que es hoy una Isabel la sucesora del trono de la otra, y que protege las artes como no hay ejemplo, me expliqué el caso; y vi bien claro que, como hoy no encargan nada aquellos reverendos, a quienes nosotros servíamos, los artistas ofrecen a la actual soberana la vida de su antepasada en forma de memorial pintado. Don Alfonso el Sabio y otros varios Alfonsos, han también inspirado a los artistas; años atrás estudiaba aquél la Geografía y en éste ya escribe las *Partidas*. Natural adelanto ahora que se trata de la educación del príncipe Alfonso. Pero voy a lo que interesa, que me voy distrayendo demasiado, y perdona, lector, que a un artista me dirija.

Señor Rosales, ¿por qué pintó usted a Isabel la Católica haciendo testamento? Naturalmente me dirá usted, porque le dio la gana; esperaba de usted esta contestación, porque tengo entendido que los jóvenes de hogaño son más respondones que los de antaño. Le hacía yo a usted esta pregunta porque como no sé que el cuadro se lo hayan encargado, y era libre de escoger el asunto, debió haberlo elegido que fuese pictórico; y con este motivo voy a explicar a usted con dos ejemplos lo que en mi tiempo creíamos que tenía condiciones pictóricas. *La batalla de Bailén* del señor Casado no tiene asunto pictórico, pues el extranjero que no conozca nuestra historia, sólo verá una colección de figurines militares y se quedará frío porque el cuadro no le dirá nada. El cuadro del señor Gisbert tiene un asunto pictórico, y aunque no se conozca la historia ni el hecho que representa, siempre nos conmoverá y nos hará interesar la llegada de unos navegantes que se postraron a dar gracias a Dios, al tocar tierra. En general, desconfíe usted de todo asunto que necesite letrado para hacerse comprensible. Aquel que mi mucha modestia me hizo poner, por mis pecados, me dio una celebridad que sin él no hubiera alcanzado, y hay asuntos que por bien que se pinten necesitarán siempre debajo: *éste es un gallo*.

Conocí a don Diego Velázquez, a quien cuentan que trata usted de imitar, y allá en el otro mundo, en el camaranchón donde esperamos el juicio de nuestras muchas faltas, hemos intimidado grandemente nuestra amistad. Cuando yo vuelva allí quiero llevarle noticias de usted, porque usted me ha gustado, pero no quisiera decirle que dejaba a usted extraviado por mal camino, sino que merced a su buen talento de usted, y aquellas buenas máximas de don Diego que yo voy a trasladarle, me iba yo de este mundo con la esperanza de que llegaría usted a ser un mozo de provecho. En este primer cuadro que usted presenta quiere hacer alarde de brochar largo y tendido como aquél lo hacía en sus tiempos; pero le advertiré que para llegar a pintar *Las hilanderas*, había empezado Velázquez por *El aguador de Sevilla*, *La adoración de*

los Reyes, y otros cuadros detallados y duros, queriendo ver aún más que lo que el natural enseña.

Si usted hubiera conocido a su maestro Pacheco, sabría el bonito genio que tenía el niño para consentir que sus discípulos pintaran a chafarrinones sin darse razón, al pelo de lo que se hacía. Debía usted haber observado que Velázquez, cuando más franco parece, ha, sin embargo, buscado y rebuscado mucho, y si ha prescindido de detalles inútiles, jamás ha dejado de poner hasta la cosa más pequeña de las que fuesen esenciales, y por eso sus cuadros, que podrán parecer bosquejos a quien no los entienda, para los profesores están tan acabados como los que más. En todo su cuadro de usted sólo la cabeza de la reina es regular como dibujo y pintado, aunque ni se parece a la reina ni representa los cincuenta y tres años que entonces tenía, ni está muy en carácter de dictar su testamento; el resto de esta figura está mal dibujado; las veneras de las órdenes militares que tiene en el cuello están de más, y la camisa se me antoja un tanto sucia. La de Moya también se conoce que anduvo por la carbonera o quemando algunos papeles que harían humo, pues no hay penumbra que justifique su color renegrido. En fin, por ser breve, no hay figura que considerada en detalle no tenga muchos peros, y haylas muy malas, como el escribano y el anciano que están al extremo de la derecha.

Algunas cosas tiene el cuadro mejores que las otras, y son la entonación; y en esto tengo que decirle que entonar con negro es la manera más fácil de lograrlo y de conseguir efecto, y la perspectiva aérea me agrada de veras. Luce y choca más la entonación del cuadro de usted porque esta cualidad es la que falta más en todos los cuadros de la exposición que con pocas excepciones hacen a los ojos el efecto que a los nervios el afilar de una sierra. Un último consejo porque lo quiero a usted y creo que tiene talento para hacer algo bueno: no se fíe usted de los que le alaben demasiado, porque siempre ha hecho falta alguien para sombra a alguien, y pudieran quererse servir de usted como cuerpo opaco. Déjese usted alabar, premiar, etc., perfectamente, pero diga usted para su capote: esto no vale cosa, hay que estudiar porque quiero hacer mucho más y tengo facultades para hacerlo.

No frunza usted el gesto, joven artista, porque un pobre viejo, resucitado por un momento, duro y exigente con su cuadro, porque esto mismo le probará a usted que su cuadro es lo bastante bueno para resistir a la crítica, y que usted vale como pintor, pues si no valiera no me hubiera metido a darle consejos, como no se los daré al señor Lozano y al señor Díaz Carreño, pintores isabelinos como usted.”

6. El crítico de *El Eco del País*, 19 de diciembre de 1864:

“El Sr. Rosales es según nosotros la notabilidad en la exposición de pintura. Veamos por qué.

El *Testamento de Isabel la Católica* en Medina del Campo, es una obra que a pesar de no ser completa en absoluto, tiene tan relevantes calidades, que la hacen distinguirse del resto de la exposición. Su composición sencilla y sobria, su dibujo, que sin ser pulido es grandioso y justo, y su color, que sin pretensiones, sin necesidad de recurrir a los tonos brillantes es de una verdad notable, serían suficientes para llamar la atención. Nosotros hemos rebuscado con cuidadoso afán los lunares que parece debían naturalmente abundar en una primera producción, y tan sólo hemos encontrado pequeñeces que haremos notar, porque queremos ante todo ser rígidos en nuestra revista.

El principal defecto del cuadro del Sr. Rosales es una cierta pobreza en la manera de exponer la escena, porque a pesar de lo modestos que fueron siempre los Reyes Católicos, debían sin embargo, ostentar cierta majestad. La cámara donde para la escena peca por demasiado sencilla, el tapiz es viejo, y la marquesa de Moya, bien que en esta ocasión, como amiga íntima de la reina y como así tenta, debía estar completamente ocupada de su soberana, no puede menos de reconocerse que está vestida con una sencillez que peca en pobreza. Como defectos también podrían citarse la cabeza de la reina que es algo joven, y sobre todo la mano derecha cuya ejecución no es feliz, ni su posición ni como dibujo. Estos son los defectos principales de la obra, pero en cambio, ¡qué figura la de Fernando! ¡qué abatimiento! ¡qué verdad en la posición y expresión! ¡qué túnica de terciopelo y que justeza de tono y de ejecución, que sin dejar de ser de Rosales nos hace recordar al gran pintor español, al inmortal Velázquez! ¡Qué valentía en la construcción y ejecución del obispo de Ciudad Rodrigo, y todo, qué finura de color en la figura del notario Gaspar de Ricio, en la que con nada apenas ha hecho el autor una de las bellezas de su obra, y la figura del licenciado Luis Zapata cuyo gtraje de terciopelo está pintado con elegancia y gusto, y cuya cabeza es fácil bien sentida.

Pero dejémonos de consideraciones parciales que, comenzando por un extremo y recorriendo figura por figura y detalle por detalle, nos conducirían al otro sin cansarnos de prodigar justas alabanzas, para fijarnos en la verdadera, en la gran calidad de la obra del Sr. Rosales. Lo que ciertamente sorprende, lo que la hace superior a todas las demás, es el aspecto. Cuando después de haber recorrido los salones de la Exposición, después de haber admirado las calidades y bellezas esparcidas aquí y allá entre las muy notables telas que las adornan, llegamos ante el Sr. Rosales, sentimos una cosa que nos sorprende, y es la verdad, el sentimiento, la justeza, el tono, el aire que constituyen el aspecto de la obra. Cada cosa, como materialismo, como pintura, digámoslo así, está en su verdadera altura, y como sentimiento, en su justa acepción; de modo que el artista ha sabido fundir la composición, los movimientos, las expresiones, el color y la entonación general, tan perfectamente, que la ilusión es tan completa como posible.

Tal vez pudiera decirse que el cuadro está poco ejecutado, poco hecho; pero para nosotros que reconocemos en la sencillez una de las cualidades más difíciles de adquirir; para nosotros que nos contentamos y nos enorgullecemos con las obras de Velázquez; para nosotros, que respetamos las tendencias de cada cual porque estamos convencidos de que por todas partes se llega al fin con buenos medios, que tenemos bastante con lo justo y que aceptamos todos los estilos y todas las maneras, para nosotros (y creemos que para el público en general), el cuadro del Sr. Rosales es como debe ser.

Demos, pues, el parabien al joven artista que con su talento ha sabido ponerse a la cabeza de la juventud española y que esperamos sabrá sostenerse en este lugar tan codiciado, y en el que se verá sin duda la constante y noblemente atacado por la brillante pléyade de artistas que enorgullecen ya nuestra patria y que pronto, muy pronto, no lo dudamos, se dará a conocer allende los Pirineos.”

7. Juan García, *La Época*, 23 de diciembre de 1864:

[...]

“Este artista, Sr. D. Eduardo Rosales, que ha expuesto tres obras, ha tenido la feliz inspiración de buscar para asunto de la principal y verdaderamente importante, uno de los más memorable época de nuestra historia nacional; los últimos días de Isabel la Católica y el acto de su testamento. En el amor profundo que profeso a las grandezas de la historia patria, la época de

los Reyes Católicos, aquella época en que la nación se ocnstituye y forma, se civiliza e instruye, se extiende y prospera, aquella época en que se crea y acumula el caudaloso tesoro de genio y valor... Y como además soy resuelto partidario de la pintura histórica, porque pienso a semejanza de los niños, y quizás por lo que tiene de infantil, el pueblo aprende mejor en imágenes que en libros, me complace sobremanera ver a los artistas trabajar en este terreno difícil, pero donde la gloria del triunfo es más completa y brillante. Además del Sr. Rosales, otros dos artistas traían en la exposición actual, y en lienzos de grandes dimensiones, asuntos de aquel momento, de cuyas tres obras se dará centa.

[...]

Llego, en fin, al cuadro del Sr. Rosales. No ha seguido lealmente la prescripción histórica. Ha disminuido el número de personajes que rodearon al lecho de la reina católica cuando dictaba sus voluntades postreras, pero aparte de haber pintado un bello cuadro, ha dado histórico interés a la figura de D. Fernando. El rey, sentado a la cabecera de su esposa, parece oprimido bajo el peso de sus sensaciones que despierta en su alma fría la voz generosa de su mujer... Diríase que el rey conoce en aquellos momentos lo que antes no ha conocido, el valor de lo que va a perder, y que una luz de remordimiento agolpa en su alma las memorias del mal término usado con la inclita matrona...

Inmediata al sillón del rey está la de la amiga de Isabel, su compañera de la infancia, doña Beatriz de Bobadilla, marquesa de Moya...

El principal mérito de la obra, que lo tiene a mi parecer grandísimo, está en la ejecución material, en la entonación general que raya en perfección rara, en la particular que sobresale en la figura del mismo rey y en la de uno de los personajes vestido de gabán de terciopelo y calzas rojas, en la perspectiva aérea y, en fin, en la manera gallarda y briosa de poner el color. Sabido es que toda cualidad humana tiene su defecto opuesto y que cada cual adolece de los defectos correspondientes a sus cualidades. Ese brío y desembarazo de pincel produce en esa obra los blancos sucios, y que la interesante figura de la marquesa de Moya no parezca acabada, su rostro está sin pintar. Hay también cierta monotonía en los tipos masculinos. El autor parece haber estudiado con gran provecho los retratos de los grandes italianos del siglo XVI. Para concluir resumiré mi juicio: el Sr. Rosales me parece un pintor de claroscuro, con medios para ser pronto un colorista.”

8. José Galofre, *La Libertad*, 10 de enero de 1865:

[...]

“El otro de los grandes cuadros de historia mencionados, es el Testamento de Isabel la Católica por el Sr. Rosales, que nadie dirá haberse pintado en Roma por lo mucho que recuerda la escuela española. Isabel nació en Madrigal en 1451 y murió en 1504... Por el primer documento, obra maestra en su clase y en el que se revelan todas las virtudes de aquella gran reina, resulta que asistieron al otorgamiento, como testigos, el obispo de Córdoba, el de Calahorra, y el de Ciudad Rodrigo... Total ocho. ¿Son estas las que representa el cuadro? Ciertamente no...

Si poco feliz ha sido en la interpretación histórica del asunto, en cambio en su ejecución ha resucitado el hacer de Velázquez y el toque de Ribera y de Castillo. Franco, fácil, verdadero y castizo es en pintar; dulce, agradable y entonado en el colorido; brioso, resuelto y fuerte en el

claro oscuro; en una palabra, es un pintor que promete y un artista que siente el arte español y la escuela de Sevilla.”

9. Jovito Riestra, *El Independiente*, el 29 de diciembre de 1864:

“Doña Isabel la Católica dictando su testamento es el título, el asunto de este grandioso cuadro en el que su autro, pensionado en Roma por el gobierno de S.M., nos demuestra lo acreedor que ha sido a tal distinción. Todo es sublime en él, todo revela que su joven autor tiene levantado genio, superior condición de efectista, pues la luz está tan magistralmente entendida en este cuadro que no lo desdeñaría, que haría honra a Rembrandt; el conjunto atrae extraordinariamente al público, la composición, el dibujo es grandioso, severo, y hay tal verdad en los personajes, en los detalles y en todo, que el pintor nos traslada literalmente a la escena que representa.

“En la fisonomía de la augusta enferma parece que resplandecen las virtuosas prendas de su espíritu, aunque tiene el defecto de aparecer muy joven. La figura del rey no puede tener mejor carácter. En resumen, este lienzo coloca a su autor entre los primeros artistas, y si acaso nos deja algo que desear, sería que fuese un poco más jugoso de color. Un niño con un perro, tipo napolitano, tiene también Rosales en esta sala aque no desmerece de sus demás obras.”

10. El crítico de *El Pueblo*, 28 de diciembre de 1864:

[...]

“Muchas y muy notables son las bellezas de este cuadro, que es una brillante prueba de las poderosas dotes artísticas de su autor, y una revelación del alto puesto que le reserva el porvenir. Gran corrección de dibujo, entonación vigorosa, y unidad y belleza en la composición, son cualidades notabilísimas que resaltan en la obra del Sr. Rosales. La reina doña Isabel, sobre todo, es la gran figura que nos describe la historia, más poetizada por el pincel del afortunado artista, si cabe, que por la pluma de nuestros mejores escritores.

¿Por qué el Sr. Rosales no puso más en consonancia el rostro de la reina con los años que ésta contaba al morir? Lástima es, y grande, que el artista haya faltado a las leyes que rigen en la duración del tiempo, y que tan fatal como necesariamente obran sobre las personas y las cosas, por el deseo sin duda de dar más belleza a su hermosa reina, olvidando que la verdadera belleza sólo se halla en la verdad.

También hemos visto en tan excelente obra tipos que, más bien que españoles, se nos han figurado romanos, de la curia de Roma. No hay obra humana que sea perfecta; pero puede decirse que los pequeños lunares que hemos notado en el cuadro del Sr. Rosales, son como los lunares que solemos ver en las hermosas, que cautivan más nuestras miradas.”

[...]

11. J. de Villalobos, *La Razón Española*, 27 de diciembre de 1864:

[...]

“El Sr. Rosales reproduce en su bellissimo cuadro este acto solemne y ha sabido darle todo el interés que su importancia requiere. Hay en las figuras nobleza, dibujo correcto, expresión, verdad y carácter especialmente en la del rey Fernando el Católico, sentado a la cabecera del lecho de su moribunda esposa. La composición es buena, la entonación vigorosa sin exageración y los accesorios hábilmente sacrificados al efecto principal del cuadro. Si nos sintiéramos dispuestos a ejercer una crítica severa e investigadora, hallaríamos, quizá, demasiada juventud en la reina Isabel cuyo rostro no representa los cincuenta y tres años que tenía al tiempo de su fallecimiento, ni aparecen bastante en sus facciones la demacración y funestas huellas, que deja en pos de sí una larga y penosa enfermedad como fue la que la llevó al sepulcro; pero este leve desvío de la absoluta verdad histórica puede disculparse a quien sin duda se propuso idealizar a la heroína de su creación artística, evitando en lo posible al espectador toda impresión desagradable; además que no son de notar tan tenues lunares en obra de tan elevado mérito. Felicitamos sinceramente al Sr. Rosales por esta nueva y brillante muestra que acaba de darnos de sus dotes de verdadero artista, y le deseamos para bien del arte dilatada, fecunda y próspera carrera.”

12. *Almaviva*, el crítico de *El Reino*, 20 de diciembre de 1864:

[...]

“La composición de este cuadro basta por sí sola para calificarla como una obra notable. Los personajes todos están dispuestos con tal conveniencia que fácilmente deja comprenderse la importancia de las personas en cuya presencia se encontraban, revelándose además en el sentimiento de sus cabezas una justa consonancia con aquel triste cuadro de la muerte próxima a aparecer con su negra desnudez. El dibujo de las figuras está hecho con singular talento: dos hay, sin embargo, colocadas en el fondo y al otro lado de la cama, que no están a la altura de las demás, apareciendo algún tanto mezquinas.

Esto no basta para que el cuadro, en conjunto, sea rico de luz y de armonía melancólica que con las cualidades indicadas forman un todo eminentemente simpático. La manera de hacer es fácil, pero tal vez se han desestimado condiciones que no están reñidas con la facilidad. El pelo de todas las figuras es duro y pesado. En general el cuadro es sucio de color, a excepción de las telas del rey y del paje de la derecha que tienen bastante frescura. El autor de esta composición ha querido embellecer sin duda su principal figura, ocasionando con esto, en perjuicio de la verdad histórica, un defecto notario por la generalidad: la poca edad de la reina.

Estos defectos no impiden que se advierta en el Sr. Rosales una fibra de artista muy notable, y disposiciones que le coloquen en un lugar muy alto entre los artistas contemporáneos. Su cuadro es, sin duda alguna, el mejor de la exposición.”

3. Transcripción de las críticas a *La muerte de Lucrecia*

1. Mariano Soriano, *Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos*, 26 de octubre de 1871.
2. José María Domènech, *La Esperanza*, 7 de noviembre de 1871.
3. Manuel Cañete, *La Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1871.
4. Navarro Reig, *Revista de España*, noviembre de 1871, núm. 23.
5. Navarro Reig, *Revista de España*, noviembre de 1871, núm. 24.
6. Francisco María Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871.⁸⁰⁵
7. Peregrín García, *La Ilustración de Madrid*, 30 de octubre de 1871.
8. Juan García, *La Época*, 6 de enero de 1872.
9. Crítico de *La Nación*, 24 de octubre de 1871.

1. Mariano Soriano Fuentes, *Heraldo de las artes, de las letras y de los espectáculos*, 26 de octubre de 1871:

“Dice Cicerón que muchas cosas ven los pintores que nosotros no vemos aunque más atentos las observemos, y esto será lo que nos pase mirando el cuadro de la *Muerte de Lucrecia*, pintado por D. Eduardo Rosales y marcado en el catálogo con el número 449.

Somos desde hace tiempo admiradores del talento del Sr. Rosales, y francamente diremos que si en algunos detalles del cuadro de Lucrecia encontramos al autor y su fuerza de colorido, en el todo se nos pierde entre el confuso laberinto de materia y accidentes que, destruyendo la forma y las proporciones, empobrecen el dibujo dejándonos un libro de buenas cubiertas pero sin verdad y sin poesía en sus hojas.

Platón nos dice que la poesía es la imitadora de todas las cosas que se pueden oír, así como la pintura lo es de todo lo que se puede ver; y por el cuadro de la *Muerte de Lucrecia* no comprendemos el dicho de Platón, tal vez porque no vemos aunque más atentos observemos.

En la figura de Lucrecia no encontramos ni la belleza tradicional ni el heroísmo de la mujer que libre de pecado no quiere librarse de castigo, dándose ella misma la muerte para que ninguna romana, no casta, viva con su ejemplo. En la de Bruto, vemos un hombre sin nobleza, cuando por la tradición se sabe, que aunque rudo en su fisonomía, era un subideal de la Grecia, en donde por las costumbres de la época brillaban siempre la elegancia y la compostura del traje.

La cabeza de Lucrecia es la única que tiene expresión en el cuadro y la que por tal concepto se destaca del conjunto de la composición; porque ni la postura de Colatino, ni la de Valerio, ni aun la de Bruto, manifiestan al observador la grandiosidad de un asunto que fue el fundador de la destrucción de la monarquía romana. El mirar bien una pintura es leer, dice Virgilio. Y confesamos ingenuamente que, aun cuando hemos mirado, no hemos podido leer sino en el catálogo. ‘La pintura en el mundo, generalmente hablando, dice Mengs, más tiene de adorno que de necesidad; y debiendo las cosas ser estimadas, según su primer ser y causa, se infiere que en la pintura se debe preferir la belleza a la necesidad.

⁸⁰⁵ No está en la tabla. Ver pág. 54.

Esta belleza es la que falta en el cuadro que nos ocupa, y no porque el autor la desconozca, sino porque ha preferido la *manera* al *gusto*. Creemos que, en la nueva senda que ha emprendido el distinguido artista Sr. Rosales, no hay el dibujo grandioso con que empezó a darse a conocer entre sus compañeros y que hubiera envidiado Miguel Ángel, y aunque según algunos autores, la unión y lisura de colores no manifiesten tanta maestría como los borrones hechos con libertad, las cosas no acabadas, podrán ser una manera de pintar, pero nunca la corrección que es el todo en el arte de la pintura. Entre Rafael que eligió la expresión, Corregio las formas y el claroscuro, y Ticiano la apariencia de verdad en los colores, estamos por Rafael, por ser la expresión, como dice Mengs, la parte más esencial de toda composición.

Tanto en el cuadro de *La muerte de Lucrecia* como en el de la *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V*, aunque de buen aspecto, y en el de *Doña Blanca de Navarra entregada al Capital de Buch*, que a más de no decir nada está desentonado y aun desdibujado, hemos creído ver en las nuevas obras del Sr. Rosales unos bocetos poco razonados, cuya *manera*, más bien que al encumbramiento del arte, camina a menguar el *gusto*, a no ser que la sublimidad de las últimas obras del Sr. Rosales pertenezca al porvenir, como la música de Wagner.”

2. José María Domènech, *La Esperanza*, 7 de noviembre de 1871:

“Jamás hemos tomado la pluma con más disgusto para hablar del arte, como lo hacemos en este año de desgracia para el mismo; pero la aflicción que le tenemos nos lleva hasta su tumba para contribuir con nuestro óbolo en la oración fúnebre que la Exposición nos dicta. Ante todo debemos consignar que si en el fondo del certamen observamos una unidad mortífera, en la forma y en el estilo la encontramos, salvo honrosísimas excepciones, como obedeciendo a una consigna, o cual si dijéramos cubierto de un sudario, para que nada falte a su enterramiento. Casi todas las obras aparecen como fabricadas en turquesa, tocante al estilo, y por consiguiente anónimas, sin nacionalidad, sin personalidad, en una palabra, sin nada de aquellos tiempos en que no sólo se veía en ellas España, sino que también al individuo: a Velázquez, Murillo, etc.

[...]

El Sr. Rosales se ha presentado este año no tan afortunado como en la última exposición. Su cuadro es la *Muerte de Lucrecia* sobre el cual nos vamos a permitir algunas observaciones. Dice un célebre autor que a cada generación le toca cantar sus glorias, así como apuntar sus desgracias. Bajo este punto de vista, no creemos haya ido muy acertado el Sr. Rosales en la elección de su asunto. Pero, dejando esto a un lado, aunque es de la mayor importancia, diremos que esta clase de asuntos requieren un gran clasicismo en el dibujo, el que por desgracia no se halla a gran altura en el cuadro que nos ocupa. Prescindiendo de los defectos que en lo particular del mismo pudiéramos señalar, más bien que un cuadro debemos decir que es un boceto grande, atendida la manera con que está pintado.

Por otra parte, la luz da casi la misma importancia a Lucrecia que a Bruto, lo que creemos no debía suceder; y por otra parte, Lucrecia aparece como muerta de hace algunos días, porque está ya verde, cuando las personas que dejan de existir por muerte violenta, hallándose en buena salud, no muestran en su cutis, en el acto más que un color lívido más o menos azulado, asegún la abundancia de la linfa, que suele producir tinte amarillento si abunda en demasía.

Y bien considerado, Bruto está como desposeído de todo sentimiento humanitario; porque en el momento en que todo debe ser consternación, duda y solicitud, por el hecho extraordinario de romano tan principal, lo vemos más o menos tranquilo, y como examinar el puñal suicida. Lo

primero que ocurre en tales casos es todo en pro del paciente; lecho, médicos, etc. Y luego lo que se quiera. Por lo demás nos trae a las mientes la muerte de una monarquía y el nacimiento de una república.”

3. Manuel Cañete, *La Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1871:

Examinadas las obras de los señores Rivera, Gisbert y Sans, miembros del jurado, y las de don Joaquín Espalter, individuo de número de nuestra más antigua y calificada Academia de Nobles Artes, voy a exponer algunas observaciones sobre los cuadros del joven pintor madrileño don Eduardo Rosales. Correspóndele el primer lugar, no sólo por las altas dotes que le distinguen, sino por haber obtenido antes de ahora mayores y más universales aplausos que ningún otro expositor.

Desde que Rosales se dio a conocer con el cuadro de *Una muchacha jugando con un gato* (lienzo que se apresuró a adquirir la Exma. Señora condesa de viuda del Velle, ilustre e incansable favorecedora de nuestros artistas), comprendimos todos que aquel primer ensayo era el anuncio de un pintor capaz de dar a la patria días de gloria. No desmintieron sus posteriores obras tan felices augurios. Poco después, en la Exposición de 1864, presentó ya *El testamento de Isabel la Católica*; y en la Universal de París de 1867 causó este lienzo tal impresión, que no considerando el jurado bastante recompensa para su mérito, la adjudicación por voto unánime de la primera medalla de oro, hizo que se condecorase al artista con la cruz de la Legión de Honor. Tales son los antecedentes con que Rosales se somete hoy de nuevo al fallo del público.

La principal de sus obras expuestas en los salones próximos a la Fuente Castellana es el cuadro con figuras del tamaño natural que representa la *Muerte de Lucrecia*. El autor se ha inspirado en las siguientes palabras de un extracto de Tito Livio, que copio del catálogo de la Exposición: [...].

Como se ve, el asunto es grandioso y ofrece ancho campo a la imaginación, al sentimiento y al estudio. Sin embargo, Rosales, que con tanta claridad y buen gusto supo combinar y disponer la escena en el *Testamento de Isabel la Católica*, ha estado ahora menos feliz. Cuando el pintor no se abandona desde luego a la inspiración propia, sino la busca en un pasaje histórico y se impone la traba de ceñirse a él, su primera obligación consiste en interpretarlo con rigurosa exactitud. Para convencerse de que Rosales no ha logrado desempeñar tal obligación como debía esperarse de su mucho talento, basta parar mientes en el cuadro de la *Muerte de Lucrecia*.”

Aquella matrona que cae desplomada en brazos de dos hombres que a duras penas la sostienen (tal vez Lucrecio y Colatino, esto es, su padre y su esposo), ni por la hermosura, ni por la excesiva palidez de sus carnes, parece ser la Lucrecia romana que acaba de atravesarse el corazón en aras de la castidad, y cuya muerte ocasiona la caída de los reyes y el establecimiento de la república. Pero todavía corresponde menos a lo que exige tan gran tragedia la clase de expresión que se advierte en la fisonomía del esposo y del padre. Ni la figura del que hace extremos de dolor junto al profanado lecho, ni aquella otra en que el autor trata de representar a Bruto, dicen cuanto fuera necesario para aclarar el concepto histórico de la obra y suplir lo que no expresa por completo el grupo de que forma parte la heroica romana, figura sin atractivo ni poesía, y tal vez la más desdichada del cuadro.

Esto en cuanto a la exacta representación del suceso. En cuanto al aspecto y carácter de los cuatro varones que intervienen en la acción, aún habría más que observar. La grandiosidad de su

forma no basta a compensar la plebeya ordinariez de los tipos. Diríase que Rosales, que tan bien siente y expresa todo lo elevado y distinguido, ha sacrificado en esta ocasión sus habituales propensiones al prurito de mostrarse vigoroso naturalista, equivocándose hasta el punto de trocar la noble energía varonil por la fuerza y musculatura del ganapán, viendo el natural a través de un lente que lo afea, traspasando los peligrosos confines de un realismo exagerado. Sin embargo, prescindiendo de tales yerros e impropiedades, justo es convenir en que la manera de disponer el grupo donde la atención ha de fijarse principalmente, la seguridad y solidez del dibujo, la ciencia del color y de los grandes efectos, la sobriedad de accesorios y el brillo de la entonación, revelan a los ojos del inteligente la superioridad de un artista de grandes recursos.

Modifique un tanto Rosales la excesiva franqueza de su pincel; concluya algo más sus obras, pues el estilo amplio y grandioso a que tiene laudable afición está muy lejos de exigir que no se salga de los límites del boceto; considere que si la nimiedad y pequeñez denotan pobreza, la exageración y el desaliño son acaso mayor escollo; fíjese bien lo que han hecho maestros como Velázquez (rey de los pintores naturalistas que jamás llega a los brutales horrores del realismo), y ganará mucho en ello. El hombre no es sólo materia; y quien olvida o tiene en poco las excelencias de la parte más noble de nuestro ser, posponiendo los movimientos del ánimo a los del cuerpo, siempre paga muy caro ese deplorable extravío del gusto y de la inspiración. Desde el punto a que ha llegado Rosales hasta el abismo de una ejecución desmañada y grosera, no hay muchos pasos. Pintar, *verbi gracia*, un pie sólo en dos pinceladas, sin indicar siquiera nada de aquello que la naturaleza determina y que ven los ojos del menos lince, podrá causar cierto efecto a larga distancia, como sucede con las decoraciones de teatro; pero no es buen camino para llegar a la verdadera belleza.

Ni aparecen más estudiados los paños, sobre todo en la figura de Lucrecia. Refiriéndose al gran pintor de Urbino, decía el erudito Mengs que razonaba todos los pliegues y hasta procuraba hacerlos expresivos, como indicantes del desnudo y movimiento de las figuras. En un pintor del talento de Rosales no es lícito desatender tal ejemplo.

Doña Blanca de Navarra entregada al Capital de Buch, aunque de mérito relativamente muy inferior, adolece de los mismos defectos de concepción y ejecución que se echan de ver en la *Muerte de Lucrecia*; sólo que la exageración del toque franco se hace todavía más visible tratándose de un lienzo de escasas dimensiones y pequeñas figuras. ¿Es buen modo de representar la verdad de la naturaleza, cuando se trata, por ejemplo de pintar pajes o caballeros españoles del siglo XV, limitarse a señalar con una raya negra el contorno de sus piernas, restregando en el centro un solo color, rojo o azul (según sea el de las calzas), sin más estudio, ni medias tintas, ni modelación, ni relieve? Sentiría mucho que Rosales me contestase con la afirmativa, a pesar de ser él quien ha empleado semejante procedimiento en su *Doña Blanca de Navarra*.

Del *Retrato de la señorita Conchita Serrano* diré muy poco. El pintor se ha equivocado completamente, y por lo mismo nada tiene de particular que la obra choque y chille tanto a primera vista. Pintar una figura al aire libre, vestida y calzada de color de rosa muy vivo, llenando el cielo, la mayor parte del fondo iluminado también con tintas rosáceas, es un arrojo tanto mayor, cuanto es menos fácil con tales elementos armonizar el conjunto y hacer resaltar la cabeza (objeto principal de un retrato), por natural y bella que sea la encarnación. Quizás haya nacido en Rosales el propósito de cometer empresa tan ardua, recordando la sin igual verdad y prodigioso efecto del retrato de Inocencio X que hizo en Roma nuestro Velázquez, y el cual es una maravilla de la pintura. Todo en ese famoso retrato aparece de color púrpura; y sin embargo, están graduadas las tintas con tal sabiduría, que no se observa ni el menor desentono y la cabeza del Pontífice resalta y brilla más que nada. El empeño de Rosales era todavía más atrevido y

temerario; pero aunque tiene muchas fuerzas, no ha logrado salvar en esta ocasión tamañas dificultades.

La presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste se titula el cuadro del mismo autor señalado con el número 451. La lectura de un documento de Simancas citado por el historiador Lafuente le ha sugerido la idea de esta obra, basada en la siguiente narración incluida en el catálogo: ‘Cuando Carlos V vino a encerrarse en Yuste, érale presentado muchas veces su hijo en calidad de paje de don Luis Quijada, gonzándose mucho en ver la gentileza que ya mostraba aun no entrado en la pubertad. Tuvo, no obstante, el emperador la suficiente entereza para reprimir las afectuosas demostraciones de padre, y continuo guardando el secreto, bien que éste no había dejado de irse trascendiendo, y se hacían ya comentarios y conjeturas sobre el misterioso niño’. He reproducido aquí el texto que ha inspirado a Rosales, llevándose a concluir y trazar tan lindo cuadro, porque se debe tener en cuenta para apreciar con exactitud el mérito de la obra.

Tan desdichado como vemos a nuestro laureado artista en el lienzo de *Doña Blanca de Navarra*, le hallamos atinado y feliz al pintar este otro episodio histórico. En él demuestra lo que vale y sabe, lo mismo en la composición que en el dibujo, en el carácter que en la expresión, y patentiza cuán alto raya como colorista de buena ley, cuando no exagera ni abusa de sus facultades. Notablemente pensado y sentido, el cuadro de la *Presentación de don Juan de Austria* evidencia lo mucho que Rosales es capaz de hacer, si no le ofuscan extrañas preocupaciones. ¡Qué bien dispuesta la escena; qué bien razonada la composición; con qué arte se halla distribuida la luz; qué bien colocadas están las figuras, de no gran tamaño, y sin embargo, grandiosas! Las del emperador y su hijo son dos joyas. ¡Cuánta dignidad en aquel anciano, árbitro un día de los destinos del mundo, retraído al fin en la celda de un monasterio, fatigado y cansado ya de triunfos y grandezas humanas! ¡Cuán noble y justa expresión la de aquella cabeza que vive aún en los traslados admirables del gran Ticiano, por donde la conocemos cuantos no hemos osado interrumpir el reposo de las tumbas! ¡Y qué actitud tan natural, tan elegante y sencilla!

Fino, delicado, lleno de timidez y candor, el tipo de don Juan de Austria es bellísimo, y ofrecía no poca dificultad según lo ha imaginado Rosales. Colocada esta figura del joven príncipe en el centro de la composición; vestida de azul claro de pies a cabeza e iluminada completamente, habría sido un escollo insuperable para muchos pintores; escollo que Rosales ha vencido con notable superioridad, encajándola perfectamente en el armonioso concierto de la entonación general del cuadro. Lunares hay también en él, como en toda creación humana; mas desaparecen o quedan oscurecidos ante sus bellezas.”

En resolución, es Rosales artista de gran mérito y de inspiración varonil; pero necesita separarse de un camino por donde se va deslizando a malograr sus poderosas facultades.”

4. Navarro Reig, *Revista de España*, noviembre de 1871, núm. 23:

[...]

“Lucrecia, Bruto, Lucrecio y Colatino están muy lejos de ser un trasunto de aquellas figuras inmortales que las efemérides de los tiempos heroicos que Roma nos ha legado. Aquellos varones estoicos y fuertes cuyo ánimo no bastaba a perturbar la mayor catástrofe, no pudieron nunca, si hemos de creer a Tácito, adoptar las actitudes melodramáticas dignas tan sólo de la época del enfermizo romanticismo, que en el cuadro del Sr. Rosales contemplamos. ¿Qué dicen aquellas cabezas insignificantes y hasta repulsivas algunas por la ausencia total de espiritualismo, por la carencia completa de aquel interés, de aquella dignidad que al rostro humano da siempre una pena intensa en el ánimo? Deplorable es el apasionamiento irreflexivo

en todas cosas y en pintura no es lo menos. Hay artistas que se apasionan del color, de la forma otros, algunos de la idea; y ninguno de los que a una inclinación exclusivista obedezcan es verosímil que produzcan nunca una obra acabada.

El Sr. Rosales viene apareciendo apasionado de su manera de hacer y es indudable que esta tendencia individualista perjudica notablemente a la ejecución de sus obras, en las que tantas y tan relevantes cualidades artísticas de primer orden tenemos ocasión de admirar. Rosales posee hasta cierto punto el sentimiento del color, inspirado en la más sobria de las escuelas, posee el embrión, por decirlo así, del dibujo que no desciende, empero, a detallar hasta la línea, deteniéndose en un bosquejo que nos hace ver sus figuras como al través de una espesa niebla, sin que puedan resistir un examen detenido y a corta distancia, a la cual aparecen incorrectos y hasta informes sus personajes. Dibuja, en fin, con el claroscuro, lo que es a no dudarlo una consecuencia forzosa del sistema que se ha propuesto seguir y con el que no consigue presentar más que simples bosquejos que no permiten decir determinadamente lo que serían sus obras si estuvieran *hechas*.”

Pero el cuadro de Rosales, que muchos se empeñan en decir que no está acabado, tenemos la convicción de que en concepto de su autor, no necesita ni una sola pincelada más, puesto que lo empezó hace cuatro años. Es, pues, una manera adoptada por él y que nunca podrá considerarse como sistema determinado, porque nada determina ni concluye, haciéndole *manchar* sus cuadros en lugar de *pintarlos*; posee en el manejo del color una energía y una audacia que con frecuencia le hacen traspasar los límites de lo verosímil y alterar las mismas formas que tan correctamente concibió y trazó. Si esa condición enérgica y valiente pudiera circunscribirse dentro de ciertos límites, si la verdadera pasión que Rosales abriga por su procedimiento especial no le cegara con frecuencia como toda pasión, sus obras acaso podrían figurar con el tiempo entre las que dieron nombre al ilustre discípulo de Pacheco, siquiera nunca alcanzarían en la esfera del arte a mantener el simpático interés, la placidez con que los ojos reposan sobre las inspiradas figuras de las escuelas sevillana y valenciana en sus buenos tiempos.”

Mucho se ha hablado, mucho se ha discutido y escrito sobre el cuadro del Sr. Rosales, que necesariamente debía llamar la atención de la mayor parte del público, reuniendo, como reúne, en mayor grado aún que el que presentó en la exposición de 1864, aquellas condiciones de ejecución que en el *Testamento* anunciaron a un artista de tendencias innovadoras, que rompiendo con la tradición, parecía presentarse con ciertas pretensiones de crear escuela. El público ha encontrado esta vez, sin embargo, que el entusiasmo del pintor por su sistema ha traspasado los límites que el arte ha establecido aún para las mismas exageraciones que dentro de sus esferas puedan producirse.

No es adecuado ciertamente a la pintura de caballete el sistema de Rosales, propio tan sólo de la pintura escenográfica, a la que no deben llegar nunca los pintores llamados efectistas, por la sencilla razón de que con la exageración de su sistema sólo logran alcanzar un efecto contraproducente. ¿Pero es tan sólo esta exageración que estamos inclinados a creer se debe acaso a algún defecto óptico del Sr. Rosales, lo que ha enfriado tan considerablemente el entusiasmo que excitaba su nombre? No; en el cuadro del Sr. Rosales hay defectos dignos de consideración y que no son fácilmente disculpables tratándose de un artista que se ha colocado a una altura a que no debe llegar la indulgencia. ¿Reúne la composición de la *Muerte de Lucrecia* las condiciones de unidad de acción, de originalidad y expresión en el conjunto que debe exigirse en una obra de la importancia a que esta aspira? Imprescindible era representar a Bruto al lado de Lucrecia en el momento histórico que el artista se propuso reproducir, y de esto resultan dos acciones que así aparecen en el lienzo más disgregadas con la desgraciada concepción del presunto vengador de la casta matrona, sin que contribuya por cierto a

estrecharlas tampoco Valerio, que apoyado en el lecho, y apartado del grupo principal, se oculta el rostro ante el cadáver con una alarde de sensibilidad poco común en el carácter romano de la época.

Respecto a la originalidad de la concepción diremos que el Sr. Rosales no debe desconocer el cuadro de Gêrome titulado *Desafío después del baile*, y debiera haber huido por completo de combinar una agrupación que nos ha recordado la del grupo principal del cuadro a que nos referimos.

En cuanto a la expresión del conjunto que se deriva naturalmente de las figuras afecten, ¿puede decirse que en las condiciones estéticas, en que a los ojos del espectador se presentan aquéllas, mueven algún afecto en el ánimo, despiertan aquel profundo interés que la heroica acción de Lucrecia y el dolor de sus afligidos padre y esposo debiera despertar, aquella simpática inclinación a que debiera llamar la enérgica resolución de Bruto que en manera alguna puede colegirse de su extraordinaria y casi incompresible actitud? Bajo este aspecto, el más importante en esta clase de obras, la del señor Rosales nos parece extraordinariamente defectuosa.

No es difícil encontrar dentro de las condiciones del procedimiento que a tal exageración lleva Rosales el verdadero sentimiento del color. Rivera, Rubens, Van Dyck, Velázquez, Sánchez Coello y el mismo Tintoretto así nos lo demuestran, probándonos que cuando guía un genio verdadero el pincel del artista, fácilmente pueden adornarse los elementos más contradictorios con buen éxito. Rosales dista mucho de ser un colorista. No se advierten nunca en sus obras aquellas armónicas y suaves gradaciones en las tintas locales dentro de la tinta general, que sin perjudicar en nada al vigor y a la energía del acuse en el conjunto de las formas, les da el verdadero colorido del natural. No se encuentra la armoniosa y, por decirlo así, sabrosa tonalidad que en las obras de los citados pintores se observan en mayor o menor grado, y que fueron las que realizaron a la mayor altura que haya alcanzado escuela alguna a la que obedeciendo indudablemente a la influencia del clima, a la de los monumentos que la inspiraban, al carácter especial del país donde se formó, sintió el arte en toda su elevación y se apasionó del color que fue el rasgo distintivo de aquella brillante pléyade de artistas, que empezando por Juan Bellini y Capaccio terminó en Tiépolo. Rosales ve el colorido en la naturaleza como entiende su representación en el contorno; es exacto, pero es incompleto, y trasladando al lienzo tan sólo las grandes masas de luz y sombra, produce un efecto desagradable y que no puede percibirse con exactitud sino a cierta distancia. Pero no es esto sólo: si en la apreciación del colorido en absoluto y con relación al conjunto de la obra es tan incompleto, en lo que se refiere a los detalles, a la combinación de tintas arbitrarias que en paños y ropajes y demás accesorios están a merced del gusto del artista, no demuestra Rosales muy depurado si hemos de sujetarnos al ideal estético que nos ha legado la escuela más importante en colorido, la escuela veneciana del siglo XVI.

Las tres obras que en la actual Exposición ha presentado el señor Rosales ofrecen en su conjunto un aspecto de acritud en el color que no resiste al examen, cuando se observan con su desagradable y, por decirlo así, sucio aspecto, aquellas tintas grises, aquellos tonos verdes y rojos que en *La muerte de Lucrecia* producen notas discordantes como las de los bronce desentonados en una orquesta, dando al conjunto un carácter duro y repulsivo. Las obras, en suma, ofrecen un deplorable sincretismo que si en opinión de algunos se debe a la ligereza y poca reflexión, en nuestro concepto no reconoce por causa más que un sensible extravío del sistema que pretende presentar el dibujo y el color bajo un aspecto enteramente distinto del que hasta hoy siguieron los adeptos de todas las escuelas.

De propósito hemos dilatado el emitir nuestro humilde juicio sobre la obra puesta en primer

término por el jurado y la opinión primero, la crítica en general después, ha confirmado las apreciaciones que en los primeros días de la Exposición nos sugirió la obra de que nos ocupamos; y no nos podrá tachar de severos ni apasionados en el juicio que acabamos de expresar quien haya seguido atento las manifestaciones de la opinión así competente como vulgar ante la obra magna del Sr. Rosales.”

[...]

5. Navarro Reig, *Revista de España*, noviembre de 1871, núm. 24:

“No acertamos a explicarnos de un modo satisfactorio la afición que en los artistas noveles ha despertado la manera de hacer del moderno regenerador de la pintura, como algunos han llegado a apellidar al autor del lienzo que representa *La muerte de Lucrecia*. Sin que a este pintor pueda atribuírsele el éxito ni augurarle la suerte que cupo en épocas más afortunadas para el arte a otros innovadores cuyas ideas reformistas partían de bases más sólidas, es indudable que sus triunfos han influido en los que desde el primer momento siguieron las huellas de Rosales [...].

Pero intentar introducir nuevos sistemas cuando se ha dicho la última palabra en todos, pretender hacer innovaciones precisamente dentro de la esfera en que Velázquez llevó a los últimos límites eso que ha dado en llamarse sin razón alguna el realismo de la ejecución, era empresa que ni aún acometida por talentos de primer orden podía prometer satisfactorios resultados [...].

Tratar de regenerar el arte apartándose por completo de la senda trazada por los maestros; abrazar un sistema de pintura tan arriesgado como el de *borrón*, prescindiendo de sus preceptos y sin contar con una base sólida de dibujo y colorido, es exponerse a caer imprescindiblemente en exageraciones que, como hemos dicho ya, son impropias de la pintura de caballete, en la que no pueden tener cabida procedimientos cuya excesiva franqueza casi puede decirse que raya en *grosería*. Muchos son los artistas que, alucinados por esta bastarda facilidad se han dejado arrastrar irreflexivamente por la corriente que no puede llevar al arte sino a una decadencia segura...

Hemos mencionado en nuestro anterior artículo algunas de las obras comprendidas dentro de esta tendencia, y vamos a ocuparnos de ellas. Sin haber llevado al exagerado límite a que lo ha llevado Rosales, el estilo de Domínguez tiende hacia él; en las condiciones en que hoy se presenta, sin embargo, es una de las pocas dignas de encomio que en la *Muerte de Séneca* encontramos... Pero el asunto elegido por el Sr. Domínguez, que ya de suyo era poco pictórico, ha sido por él poco pensado y ligeramente puesto en ejecución.

[...]

Otra de las víctimas inconscientes de esta corriente artística ha sido el autor del cuadro *Prisión del príncipe de Viana*. Es éste el que más cerca ha seguido a Rosales y quien por ende ha venido a demostrar más claramente lo peligroso que es aventurarse por una senda escabrosa cuyos peligros son innumerables y desconocidos.

[...]

Partidario también de la tendencia que caracteriza a las obras que acabamos de mencionar aparece el Sr. Domingo en las que ha presentado en la exposición de este año, habiendo obtenido con no menos fortuna que los autores de la *Muerte de Lucrecia* y la *Muerte de Séneca*, una primera medalla con su *Santa Clara*.

[...]

6. Francisco María Tubino, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871:

“¡Rosales! Al escuchar este nombre, todo el que ame el bello arte, acuérdate involuntariamente del lienzo autorizado con su firma, que constantemente se halla expuesto en las galerías de la Trinidad: *Isabel la Católica dictando su Testamento*. Elogiado sin tasa por propios y extraños, llevó la fama del autor por el mundo artístico, con merecidos encomios; gallarda muestra de las facultades que enriquecen la paleta de donde brotara, deploróse que en el certamen de 1866, Rosales permaneciera ausente del palenque que reclamaba su presencia.

Toma puesto en el actual con una obra, ocasión de las más encontradas opiniones, y motivo de los debates más sostenidos y prolongados. Encomianla unos hasta la exageración, diciendo que es una maravilla; deprímenla otros pidiendo para ella el veredicto más justo y más severo. Y naturalmente, la controversia ha trascendido a la región de los principios; y si aquellos levantan la bandera de la libertad artística, diciendo que las innovaciones introducidas por Rosales son legítimas y acusan el genio; éstos, refugiándose en el respeto de las buenas tradiciones, afirman que la usada por Rosales, no es libertad sino licencia, que arruinaría al arte sin remedio, de constituir escuela y sistematizarse. Hasta atribuyen los defectos que en lo tocante al dibujo y modelado descubre el lienzo del joven Sala, a la influencia del maestro, pernicioso y funesta, en sentir de estos jueces, para el porvenir de España.

Sin prejuzgar fallo alguno adelantaré una idea: entiendo, que como pensamiento, es meritisimo el cuadro de Rosales. Nada tan interesante, tan dramático y patético; nada tan pictórico y apropiado para mover el ánimo del espectador con el doble incentivo del interés moral y de la belleza producida por el acorde de las líneas y colores [...]. No puede imaginarse argumento más pictórico: todo lo reúne éste, unidad de tiempo, de acción y de localidad. El drama entero hállese contenido en un solo momento, en aquel en que la heroína cae herida por el acero vengador que contra su propio seno esgrime.

[...]

La escena sorprende por lo trágico y lo grandioso. Es una pintura que habla al sentimiento, a la imaginación y a la memoria, al alma y a los sentidos. La condición de Lucrecia, su virtud no empañada por la mancha más leve, su hermosura y honestidad reconocidas; las circunstancias que concurren en el autor del atentado, hijo monarca que tiraniza al pueblo; la ocasión de la injuria, el sentimiento de la dignidad, herido en la persona del esposo y del padre; Bruto, ministro de la cólera más justa, la monarquía destrozada, la república triunfante... motivos son que atribuyen al suceso y a su simulacro grandísima importancia.

Crítica y autor caminan de acuerdo respecto del asunto. Inspiróse Rosales no poco en los principios que la rigen, en las necesidades morales del momento que vivimos. Cuando se contempla a la flaqueza en auge, y al abatimiento de los caracteres parece cualidad propia del siglo, nada tan oportuno como dar vida a un drama, cuya ejemplaridad halla eco en la conciencia de cuantos lo conocen. Entra la pintura de Rosales en el círculo del arte docente, según que lo comprendo: podrá hallar el ánimo recreo en la obra, viéndola magistralmente desempeñada, más no es permitido menospreciar la severa lección que entraña. He aquí porque atrae, fija las miradas y suscita los fallos más opuestos en cuanto atañe a la hechura.

Nada nuevo digo al afirmar que el cuadro ha sido maduramente pensado. Aun pintándose dos acciones, la muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto, ambos hechos se relacionan tan estrechamente, se compenetran y asocian de tal modo, que resulta uno para el espectador. Trae el suicidio de Lucrecia los votos de Bruto; éste jura, porque Lucrecia muere... No basta que el motivo pictórico se recomiende a nuestra inteligencia; necesario es que la ejecución corresponda a la alteza del argumento. Sin este requisito indispensable no hay arte posible.

Imaginó Rosales su cuadro discretamente, la composición es como suya, vigorosa y realista. Hay en ella armonía, sentimiento del momento, del sitio y del suceso; el lecho mancillado con sus revueltas ropas, es un detalle feliz que acrecienta la propiedad del conjunto... Si el arte pictórico exige como condición de éxito la pureza del dibujo, lícito es inquirir si al dibujarse los miembros inferiores del Bruto, y los que se ven de Lucrecia y Colatino, se han respetado o no esas leyes... Ya hubo quien preguntó si la torneada mano está o no cubierta por un guante de gamuza, negando que fuera carne. Cuando se advierte cómo está hecha esa mano y el pie que por bajo de la estola asoma, no puede por ningún título excusarse las graves incorrecciones que presentan la izquierda de Bruto, el perfil, garganta y pie izquierdo de Colatino, la clavícula de Lucrecio y el brazo izquierdo de Valerio.

Aun dado el carácter que se atribuye al primero, carece de la dignidad y nobleza que pide la solemnidad del momento o al menos su apostura es violenta y vulgarísima. Tratándose de un romano, esta circunstancia no es de problemático valor. Consideró el romano la dignidad como una virtud; recomendáronla sus filósofos, y la practicaron ciudadanos y plebeyos. Morían los gladiadores con dignidad, sobre la enrojecida arena del circo; y César, exánime, cúbrese con su manto para concluir dignamente. En cuanto a Lucrecia, cae como *corpo morto cadde*, con la enorme pesadumbre de la muerte. Sostiénela el padre, sin que su acción aparezca extraña; píntase la sorpresa en su rostro, y con la mano izquierda sujeta el peplo de su hija, a fin de que no se descubra el seno. Está movida la figura de Colatino con inteligencia, aunque le falte expresión, y no comprendo su mano derecha.

Excelente es la casta de color, y la luz está repartida con acierto. Apartándose el espectador, disminúyense las incorrecciones; entonces sólo se percibe el bulto, la dureza de las masas se amengua, los contornos de piedra adquieren cierta suavidad y fluidez, y el lienzo encuentra en el crítico la indulgencia que antes no obtenía. ¿Mas es el cuadro al óleo lo propio que la pintura escenográfica? ¿Trázanse los temas sobre el lienzo por el procedimiento que siguieron todos los grandes maestros, para que se contemplen a distancia considerable? ¿No se ha dado en el extremo opuesto a la nimiedad? ¿O es que la franqueza, la energía y el vigor están reñidos con el dibujo y la finura?

A propósito de estos debates, se ha citado por alguno el nombre de Velázquez, diciéndose que Rosales sigue las huellas del insigne maestro, que tampoco concluía sus cuadros. Tomada en absoluto la proposición es inexacta. Abundan en el Museo del Prado los lienzos de Velázquez donde las extremidades, los rostros y las ropas están admirablemente concluidos. Pintados sus lienzos con una franqueza y una espontaneidad insuperables, reúnen a la vez la mayor finura y esmero en la ejecución.

[...]

¡Imitar a Velázquez! No, no; el Sr. Rosales no se ha propuesto semejante cosa. Velázquez es inimitable. Equivocanse los que suponen aquel propósito, no calculando que, lejos de favorecerla, empeoran la causa de su defendido....

Nada tan distante de la realidad como la manera que ahora se inicia. Esos músculos truncados o

dislocados, esas masas hinchadas o atrofiadas, esa dureza en los contornos, esos paños de hierro o de madera, esos miembros sin disciplina, ese empeño de abocetar y no concluir, ¿a dónde llevarían al arte, de ser imitados por artistas incautos y noveles? ¿Para qué aprendieron a dibujar?

[...]

Si el desenfado que muestran las cuatro obras expuestas por el Sr. Rosales constituyen un pasajero error, es evidente que la crítica, haciendo justicia a los talentos que le adornan, habrá de aconsejarle entre benévola y resentida que procure evitarlo en lo sucesivo, pues nombres artísticos como el suyo imponen serios deberes: cuando se llega al punto que él ocupa, un paso falso puede engendrar dolorosas caídas, una equivocación, una excentricidad quizá se conviertan en cánones sagrados, que pervertirán el criterio de los incautos que sin personalidad viven amarrados al arbitrio ajeno, faltos de iniciativa para romper sus ligaduras.”

7. Peregrín García, *La Ilustración de Madrid*, 30 de octubre de 1871:

“El primer cuadro de que hacen memoria nuestros apuntes es el señalado con el número 449, original de D. Eduardo Rosales, y cuyo asunto es un hecho muy conocido de la historia romana. La razón de esta preferencia no necesitamos explicarla a nuestros lectores: el Sr. Rosales es el pintor que ha puesto más alta en España y fuera de ella la bandera de nuestra regeneración artística. *El testamento de Isabel la Católica* fue la revelación de un genio potente y original, en quien todos creyeron ver un glorioso sucesor de los Riveras y los Velázquez; y aunque es verdad que en este fallo entusiasta había algo de esa precipitación característica con que nuestro siglo se anticipa a distribuir los laureles de la inmortalidad, lo es también que la obra del señor Rosales ponía de manifiesto una alta personalidad artística y echaba los cimientos de una grande y merecida reputación. En este concepto era natural que el señor Rosales fuese el punto objetivo de la curiosidad general en el concurso de 1871, destinado a sostener la celebridad de tan eminente artista, o a exceder quizá los resultados que con general admiración puso de manifiesto el certamen de 1864.

A tout seigneur tout honneur. La obra en que este pintor ha hecho otra vez alta ostentación de sus facultades, después de *El testamento de Isabel la Católica*, es, en efecto, el objeto de la atención general en los salones de la Exposición y en los círculos artísticos. La controversia suscitada con este motivo es animadísima, y militan en ella opiniones radicalmente opuestas y que adolecen, a nuestro juicio, de una exageración más propia para dar idea de lo que puede la pasión en nuestro carácter meridional, que para atestiguar del progreso que ha hecho entre nosotros, en medio del movimiento artístico a que asistimos, un criterio basado en el sentimiento justo de lo bello. Los que tributando una ciega admiración a ciertas conveniencias del estilo, sin considerar que en un cuadro de la índole del que se discute la idea y el sentimiento están más altos y merecen atención más preferente que la forma, glorifican en absoluto el resultado obtenido por el señor Rosales, nos parecen tan distantes de la verdad, como los que de un modo igualmente absoluto niegan a la obra cualidades propias de un talento superior.

Para nosotros *La muerte de Lucrecia* tiene bellezas de primer orden, y está lejos de desmentir las sólidas dotes que su autor nos dio a conocer en su *Testamento de Isabel la Católica*. No se trata, pues, si no de un juicio de relación. El Sr. Rosales ¿ha alcanzado esta vez con el concurso de sus grandes facultades un resultado tal que no desmerezca del que en 1864 puso tan alta su reputación? El autor del *El testamento de Isabel la Católica* ¿ha vencido de una manera digna

de su indisputable genio las dificultades del asunto, eminentemente trágico, desarrollado en el lienzo que está siendo objeto de la atención general? Dentro de aquel dibujo firme, sólido y enérgico, de aquel colorido vigoroso y castizo, de aquel estilo sobrio y grandioso, ¿no cabía una expresión más intensa y más filosófica de los afectos propios del asunto, una composición más sabiamente dispuesta para hacer inteligible el drama, y una afectación menos aparente de la personalidad en la franqueza del toque y la independencia de la manera?

Este es, a nuestro juicio, el punto controvertible, y esta la duda que proponemos a los que ajenos a toda preocupación de escuela y de procedimiento, busquen en las obras de arte que por la naturaleza del asunto exijan un alto grado de fuerza y de verdad en la expresión, algo más que un poema pintoresco.

He aquí el texto que ha servido de argumento al cuadro del Sr. Rosales: [...].

Este es el asunto del cuadro: hay, pues, que expresar ante todo en el trágico fin de Lucrecia el heroísmo de la castidad que se inmola voluntariamente por no sobrellevar el peso de la afrenta. Y aquí se nos ofrece la primera duda: el artista ha llenado esta primera condición de su programa presentando a Lucrecia, no en el momento elegido por el Parmigianino en el celebrado cuadro en que ha tratado este mismo asunto, es decir, en el acto de darse la muerte, si no bajo la forma de un cadáver en cuyo rostro la exaltación de la virtud no ha dejado la menor huella, y en el que no se descubre más que la inercia y la inmovilidad de la muerte. Un pintor como el Sr. Rosales, ¿no estaba obligado a ver y a traducir en la figura de la heroína romana algo más que el cadáver de una mujer? ¿La expresión de los afectos y de las pasiones humanas, no es el objeto esencial de la pintura histórica, en que la belleza inteligible está muy por encima de la belleza óptica? El artista, pues, no ha intentado siquiera reflejar en la heroína de su cuadro el ideal moral que debía proponerse al representar en el lienzo el sacrificio sublime de la hermosa romana. Aquel cadáver lo mismo puede ser el de Lucrecia que el de Virginia, es una mujer muerta, perfectamente muerta.

Lucrecio sostiene aquel cuerpo inerte, y Colatino parece como que busca un resto de vida en el rostro inanimado de su esposa. La cabeza del primero es enérgica, pero poco sentida; la del segundo no dice nada; es poco noble y carece completamente de expresión: no da, ni remotamente, la idea de un hombre abrumado bajo el peso de una gran desgracia y de un intenso dolor. Por lo demás, el grupo está dispuesto con maestría, y las figuras perfectamente agrupadas. El cadáver pesa en los brazos del que lo sostiene; las actitudes son naturales, y apenas hay que notar leves defectos de proporción y de afectación en el brazo pendiente de Lucrecia.

Disgregada de este, que forma el centro objetivo del cuadro, e independiente de la acción principal, se ve una figura que levanta un cuchillo ensangrentado. ¿Es Bruto arrancado el hierro suicida del seno de la romana ultrajada, y jurando vengar la injuria hecha a su castidad? ¿Se lee en su actitud y en la enérgica y sombría expresión de su rostro la exaltación del afecto que le domina, y el punto de relación que tiene este afecto con el drama que es objeto del cuadro? ¿No es vaga la energía y equívoca la acción de esta figura aislada, y no perjudica por otra parte a la unidad de la composición? En una palabra: ¿está expresada la tragedia sin equívoco, con vigor y con prioridad? ¿Aquel cadáver es el de la casta romana; aquellos personajes que le rodean son hombres penetrados de dolor; aquel personaje que levanta el arma ensangrentada es el vengador de Lucrecia, y no un personaje cualquiera, padre, amante o esposo, que acaba de inmolar a una mujer culpable?

Nosotros creemos que bajo este punto de vista el señor Rosales ha estado poco feliz: hay en su cuadro una energía que no está dentro del sentimiento propio del asunto y que no llega a

despertar la emoción de lo patético. Falta a su composición el alma y la claridad. Tal es, a lo menos, la impresión que a nosotros nos produce, quizá porque ajenos a las prácticas del arte y a la idolatría de los medios, no sabemos compensar la debilidad de la expresión y del carácter con la energía del procedimiento.

El cuadro del Sr. Rosales afecta el estilo grandioso, y se ve que ha querido llevar a un alto grado la franqueza y la sobriedad. El colorido es vigoroso y la manera franca y valiente; pero estas cualidades, ¿no están llevadas a un grado que toca en la exageración? ¿No hay en el cuadro del Sr. Rosales una afectación de grandiosidad que degenera en rudeza y en sequedad? A nosotros el conjunto de la obra nos causa el efecto de un boceto de grandes proporciones en que un pintor de genio ha trazado la primera impresión de una inspiración robusta, pero en el que no está aun definitivamente desarrollado el asunto, encontrado la unidad, ni subordinada a las conveniencias del arte la libertad del pincel.

Cuatro obras más ha presentado el Sr. Rosales, de las cuales sólo una, la señalada con el número 451, nos parece digna de su talento. Figura la presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste, y se distingue por una composición bien ordenada y una perfecta expresión del asunto. La manera personal del artista reaparece en esta obra sin violencia ni afectación. Los tres cuadros restantes nos parecen de muy escaso valor artístico, especialmente los dos retratos.”

8. Juan García, *La Época*, 6 de enero de 1872:

“Ocupaba el testero de la sala el cuadro de Rosales, *La muerte de Lucrecia*. Mucho pintor es el Sr. Rosales, pero ¡qué desdeñoso de su propia fama, y singularmente del porvenir! Acaso profesa la estoica doctrina de los indiferentes al dolor y a la gloria, y nunca se ha dicho a sí mismo que llega para las obras del ingenio humano un día de suprema justicia, en que se encuentran solas, frente a frente con el criterio universal, impasible y frío, sin más defensa ni amparo que su indisputable y positivo valor. Acaso bastan a su ánimo desengañado los halagos de la vida presente, y hace dejación voluntaria de lo que en la tierra sobrevive, tal vez es de los que no se dejan alucinar por la esperanza, y en su estudio, regocijadamente alumbrado por la luz del pleno día, no penetra la melancólica tibieza del crepúsculo, trayéndole la visión de la posteridad, y con ella el descontento de lo hecho, y esa tenacidad robusta en el trabajo, nunca satisfecha ni cansada, virtud de los fuertes, cuyo empleo la posteridad paga con el perpetuo agradecimiento de su constante memoria.

[...]

Este importante cuadro está pintado con licencia suma. Tiene partes, singularmente en las ropas, donde el color no parece extendido con el pincel, sino que en virtud de su propia fluidez ha corrido y manchado el lienzo. Añádanse a esto la escasez o ausencia de tintas intermedias, los contornos repasados con un toque oscuro y continuo, y quedará explicado por qué decía un displicente mal humorado de ciertos paños que le parecían mapas iluminados. En cambio hay una perspectiva maravillosamente reproducida, la del cortinaje verde a la izquierda del espectador. El grupo de los que sostienen a Lucrecia es confuso, tanto, que apartada de él la atención se va a la figura, vigorosamente dibujada, de Junio Bruto, que levantando el sangriento cuchillo en alto, se lo ofrece a los dioses, y pronuncia las memorables palabras, anatema de los Tarquinos y de toda monarquía en Roma: *nec illis, nec alium quemquam regnare Roma passurum.*”

Una cualidad de grandísimo precio a mis ojos, domina la composición, la unifica y consolida;

su carácter local, su sello etnológico, su sello romano. Tiene Roma moderna, recogida dentro de su Capitolio, una serie admirable de bustos romanos antiguos, que a ser los dioses lares de su arte y de su historia. No importan que sean errados los nombres que se les atribuyen y acerca de los cuales disputan y se contradicen los arqueólogos; no importan si representan este o aquel filósofo, este o aquel gramático, este o el otro capitán, son romanos. Son los que hicieron aquella patria madre del mundo occidental, poderosa, que cuando vencida en la lucha de ideas, de espiritualidades, de aspiraciones, todavía dio sus piedras, sus escombros a la idea vencedora para que los símbolos tuvieran cimiento digno en duración y en resistencia de la eternidad de la idea misma.

En semejante compañía ha vivido y se ha alimentado el Sr. Rosales. ¡Quién sabe si de la desenfadada rudeza de su ejecución no es cómplice y parcial esa compañía y la meditación aprovechada de los actos de Roma antigua! Pero conviene no exagerar la pretendida aspereza de los primeros tiempos de la gran conquistadora. Justamente, si yo no recuerdo mal a Tito Livio, su elegante narración en el suceso de Lucrecia parece la de una aventura de alféreces o mosqueteros del siglo XVI o XVII. Sitúa una plaza enemiga el ejército romano, y la juventud patricia alivia en banquetes las penalidades de la trinchera y los riesgos del combate. De sombremesa, y calientes con el vino, hacen conversación de la hermosura de las mujeres romanas, y Collatino, mancebo e imprudente, pondera sobre todas la de su esposa Lucrecia. De ahí nace la curiosidad y los deseos del disoluto Tarquino, y proviene la histórica y tan conocida aventura.

Contaron aquella sociedad y aquella patria entre sus fundamentos el más cabal menosprecio de la vida humana. De la propia y de la ajena disponían con libre y despiadada mano, no movidos de guerreras iras ni de pasión súbita, sino meditando el homicidio entre las especulaciones frías de la razón, o improvisándole como conclusión lógica de un argumento. Esto que ahora suena a ferocidad y no se acomoda a nuestros principios sociales ni a nuestro sentimiento cristiano, califica para el común sentir de bárbaros e inhumanos los tiempos de la vieja Roma.

Eran tiempos de acción continuada y enérgica, como lo son en la naturaleza ciertas épocas de crecimiento y expansión fecunda, y la acción perseverante, resuelta, incontrolable, acción mental o corpórea es el rasgo distintivo de la raza, escrito en sus frentes cuadrangulares, anchas y bajas, forma de lo firme y sólido, cráneo levantado y espacioso, faz huesuda, cuya armazón potente parece constituida de elementos graníticos indestructibles más bien que de los deleznales y solubles fosfatos base de la osamenta animal.

Romanos son los personajes del cuadro, y si el Sr. Rosales lo hubiera tratado con mayor amplitud y grandeza de estilo, empleando extensas y unidas masas de luz y sombra, añejo procedimiento que los modernos se contentan con admirar en sus predecesores y maestros, nunca más oportuno que en obras de tal importancia, pudiera decir que había escrito una página clásica de aquella asombrosa historia.

Corta las tintas a veces con tal crudeza el Sr. Rosales, que altera los planos de los objetos, falseando la impresión de su verdadera forma. Con esta libertad están pintados dos cuadros menores y parejos, expuestos cerca de la *Lucrecia*, escenas históricas, donde resalta la propia condición que acabamos de celebrar en aquél, a saber: la verdad escenográfica. El Sr. Rosales estudia, a no dudar, en monumentos contemporáneos los caracteres de pueblo y raza peculiares de los héroes de sus lienzos, y si no los estudia posee una fuerza de intuición maravillosa para acertar con ellos. Son asunto del primero la *Entrega de doña Blanca de Navarra al capitán de Buch*, doña Blanca, hermana del príncipe de Viana, que vimos en la sala primera, y no menos que él desventurada; del segundo lo es la *Presentación de don Juan de Austria al emperador*

Carlos V en Yuste, ambos interesantes y acerca de los cuales sería bien grato dejar correr la pluma en comentarios si no fuera obligación hacer cuentas con el gusto y la paciencia de quien lee.”

9. El crítico de *La Nación*, 24 de octubre de 1871:

“Quisiéramos no hablar de *La muerte de Lucrecia* del Sr. Rosales, porque en efecto no hemos podido verle bien. El Sr. Rosales pinta sus cuadros de tal manera, que para apreciar sus bellezas hay que colocarse a tal distancia, que se pierden aun los detalles más necesarios para formar el juicio de lo que se ve. Desde el fondo del tercer salón, y por entre los cortinajes de las puertas, vemos un grupo magnífico y de gran efecto, pero no alcanzamos a distinguir lo que aquellas personas hacen y mucho menos lo que sienten. A la distancia conveniente para percibir las fisonomías, vemos también el pincel, y no hay ilusión posible. La composición y el dibujo nos parecen bien, sin embargo, salvo el brazo de Lucrecia y la figura de Bruto que encontramos poco digna y fuera de la base de ostentación. El colorido no es malo, excepto algunos tonos grises y desagradables de los paños que no quisiéramos ver tan estrujados, como quisiéramos ver más distinción en los tipos, puesto que los personajes nada tenían de ordinarios. La misma falta de punto de vista conveniente encontramos en los cuadros del mismo autor, que en nuestro sentir, ha llegado a abusar del indisputable talento que posee.”

[...]

4. Selección de semblanzas tras su muerte

Rosales murió el 13 de septiembre de 1873. Es posible que debido a la agitada situación política (como dice José Brel, ver pág. 367), los periódicos estuvieran más pendientes de sacar noticias acerca del último cambio de gobierno, la revolución cantonal o la guerra carlista, que de ocuparse de una figura de la talla de Rosales. Sin embargo, sí se publicaron algunas semblanzas que fueron viendo la luz desde 1873 hasta algunos años después:

Viñas y Deza fue uno de los primeros críticos en recordar a Rosales. Su semblanza la tituló “Rosales” y contaba con los siguientes puntos: “Sus primeros pasos. Índole de su talento. Cualidades que le distinguían. Su influencia entre los pintores contemporáneos.”⁸⁰⁶

Después está Isidoro Fernández Flórez que firmaba con el seudónimo de “Fernanflor” y como redactor de *El Imparcial*, bajo el de “Un lunático”, y al que ya hemos hecho alusión en este trabajo. Fue colaborador asiduo de *La Ilustración Española y Americana* y en este periódico publicó una sentida semblanza de Rosales donde rememora una visita que hizo al estudio del pintor, que también sacó en *El Imparcial* una semana después:

“Lo que voy a escribir en estas blancas hojas de papel que tengo delante no es una biografía ni un juicio crítico: es simplemente un recuerdo del ilustre artista español que ya no existe, y cuyas principales obras se admiran hoy en la exposición de la antigua platería de Martínez. A veces escribir es llorar, y estas líneas que trazo conmovido serán mis lágrimas.

¿Por qué el recuerdo del día en que conocí a Rosales se ofrece a mi imaginación con más viveza que otro cualquiera de los que mi corazón le guarda cuando escucho su nombre? Es sin duda porque aquel día, al propio tiempo que estrechaba su mano generosa, sentí la revelación de su muerte: la vi en sus ojos, la oí en sus palabras, la vi llenarlo todo de tristeza en torno suyo. Hará poco más de dos años, y en compañía de uno de los mejores amigos del autor del *Testamento de Isabel la Católica*, entré en su estudio. [...]

La voz de mi amigo me sacó de la admiración que los cuadros, apuntes y bocetos me inspiraban ya, y me encontré frente a frente de un joven alto y delgado, de color enfermizo, de mirada inteligente, velada por indefinible y simpática tristeza; distinguido sin presunción y elegante sin nimiedad en su porte. Tenía puesta una levita, y en ella la cinta roja de la Legión de Honor, concedida a su talento, con la primera medalla en la Exposición Universal de París de 1867, y

⁸⁰⁶ Viñas y Deza, L., “Rosales”, en “Variedades. Las Bellas Artes”, *La Discusión*, 26 de septiembre de 1873.

ejecutoria, al propio tiempo, de la falta de ilustración de su patria que, hasta entonces, no admiró el cuadro ni estimó al pintor.

Rosales recibió mis elogios como quien ni los desprecia ni los merece, mostrándoseme atento sin precipitada cortesía. Poseía una caballería exenta de petulancia, y esas delicadezas del trato social que son la respiración de un ánimo generoso y que no se aprenden en los figurines y en la gimnasia intelectual, enojosa y frívola del gran mundo. Su noble espíritu estaba exento de esos feroces egoísmos que devoran el corazón de los artistas; era dulce en sus sentimientos, serio en sus palabras, feliz en su hogar. Madrid, donde naciera y se educara, le había dado su barniz cortesano, y en Roma, donde vivía a los veinte años la vida del genio y la miseria, que para él, como para tantos otros artistas superiores, fue una misma, bañó su espíritu en el Tíber, que arrastra tantos huesos ilustres y que refleja tantas grandezas. Era un alma antigua que vivía en el cuerpo de un hombre del siglo XIX. Mas, ¡ay! que la llama se iba consumiendo, y que pronto, muy pronto, no quedaría más que el barro de la lámpara.

Nuestra conversación entonces, como la de aquellos que visitan la exposición de sus obras, recayó pronto en *La muerte de Lucrecia*. Este cuadro lo empezó Rosales en Roma en 1866, y trataba de acabarlo para la Exposición Nacional de pinturas de 1871, ya próxima. Era esta obra asunto de grandes controversias entre los aficionados, ya que no lo fuera tanto entre los artistas. Se establecían comparaciones entre ese lienzo y *El testamento de Isabel la Católica*, y a la verdad, el mayor número era, como siempre, partidario del que ya tenía la sanción oficial y la del tiempo. Buena o mala, yo no he modificado mi opinión: la conservo tal como la formulé aquel día en el estudio con temor respetuoso. “El cuadro del *Testamento de Isabel la Católica*”, dije a Rosales, “es el primer cuadro del genio, el cuadro del sentimiento. El de *La Muerte de Lucrecia* es el del talento en toda su madurez, el cuadro de la ciencia”. “Necesito mucho tiempo aún para concluir este lienzo”, me dijo Rosales, “y estoy muy fatigado. No sé si podré concluirlo para la Exposición, ¡ni nunca!”, me pareció que murmuraba. Después añadió “el día en que termine este cuadro, diré: ‘¡Poco importa ya que se seque el árbol, pues ha dado su mejor fruto!’” Porque la elección de Rosales entre todos los hijos de su genio estaba hecha, para él, *La Muerte de Lucrecia* era su mejor obra. Estas palabras del ilustre pintor que me revelaban lo que era su constante preocupación, la idea que, más aún que la enfermedad, le consumía, esa desesperación de la impotencia física con que luchaba ya cuando quería trabajar, cayeron como una lluvia de tristeza sobre nosotros.

Sentóse en un viejo sillón, reclinando su cabeza en las palmas de las manos, después fijó en el gran lienzo sus ojos con una conmovedora expresión de sentimiento y dulzura. Hay momentos en que el alma deja el cuerpo y, como el pájaro, vuela lejos de su nido... ¡Pobre Rosales! ¡Cuántas veces has estado así delante de los cuadros, con los colores frescos e intactos en la paleta, pero inmóvil, impotente, como una estatua que piensa!

Salí del estudio lleno de una profunda tristeza al par que de una inmensa simpatía hacia Rosales. ‘¡Quisiera mejor no haberlo conocido!’, dije a mi amigo. [...]

Rosales pintaba como concebía, en grande, sin nimios detalles, dejando al dibujo su intención, al color su frescura y al pensamiento su espontaneidad. Sólo era artificioso y sabio para ser natural y sencillo. Dicen que la falta de vista no le dejaba cultivar este género de pintura a la moda del día, que ha rebajado el óleo hasta la miniatura; ese género de cuadros cuyo mérito ha de pareciarse con un cuantahilos y que parecen hechos más para ser oídos que mirados. No, la manera de pintar castiza y grandiosa de Rosales era la expresión adecuada de su potencia y de su genio. Sus cuadros, ásperos y enérgicos, pintados a brochazos, llevan dentro de cada pincelada un pensamiento. Mirados de cerca parecen bocetos, pero a distancia relativa en que

cada objeto, lo mismo en la naturaleza que en el arte tiene su propio punto de vista, esos cuadros se llenan de aire, de luz, de movimiento y de vida. Si me pidieráis una definición del genio de Rosales, diría que era lo que hubiera sido Velázquez si hubiera nacido en el siglo XIX.”⁸⁰⁷

Jacinto Octavio Picón, crítico de una generación más joven, escribió una larga semblanza que se publicó primero en *El Gobierno* y después en *La América*, de la cual extraigo algunas partes. Empieza así:

“Pocos, en tan corta vida, cuentan triunfos más legítimos. Su existencia es la del hombre que aspira a un ideal artístico y muere al empezar a realizarlo; tal vez antes de verse llevado por su propia fantasía a traspasar los límites de su primera idea. Copiar la bella verdad de la naturaleza, enriquecida por la inspiración; cumplir en la pintura el deseo de realizar el ideal de la realidad; lograr con pocas pinceladas grandes efectos, como asombra con pocas líneas a la retina el rayo, tal fue, a mi ver, el propósito del artista que ha muerto.”

Después hace un repaso a sus principales cuadros, entre ellos *Hamlet y Ofelia* hoy en paradero desconocido, en los que los defectos que otros vieron son para él aciertos; por ejemplo, la figura de Bruto en la *Lucrecia*, o que Isabel la Católica considere a su pueblo tan generosamente en *El Testamento*, momento que considera sublime. Al final, su ensalzamiento lo lleva más allá de nuestras fronteras, pues no sólo se trata de una gloria nacional a la altura de Velázquez o Goya, es internacional:

“[...]. Y si en el siglo actual Francia saca de sus revoluciones un gran poeta y Alemania de los parturientos vagidos de su unidad política un gran músico, España, sumida en su decadencia y postración, presenta un gran pintor para completar con Victor Hugo y Meyerbeer el gigantesco triunvirato del arte contemporáneo.”⁸⁰⁸

Años más tarde, otra vez Jacinto Octavio Picón en *El Imparcial* del 4 de febrero de 1878, al hacer la crítica del cuadro de Pradilla de *Juana la Loca* –ganador en la Exposición Nacional- alude al *Testamento*, pues lo considera tan sobresaliente como aquél. Y poco después, lo recuerda al enjuiciar negativamente la decoración de la cúpula de San Francisco el Grande: “... pero no puedo menos de pensar que en algunos

⁸⁰⁷ Isidoro Fernández Flórez, “Eduardo Rosales”, *La Ilustración Española y Americana*, 8 de noviembre de 1873.

⁸⁰⁸ Jacinto Octavio Picón, “Eduardo Rosales”, *El Gobierno*, 8 de diciembre de 1873.
Jacinto Octavio Picón, “Eduardo Rosales”, *La América*, 13 de diciembre de 1873.

momentos se echa de menos a ciertos hombres, como se desea a la lluvia en tiempo de sequía. ¡Qué falta hace Rosales!”⁸⁰⁹

En *El periódico para todos*, semanario ilustrado de novelas, viajes, literatura, historia, causas célebres, chistes, etc., como se lee en su portada, solía escribir Emilia Serrano bajo el seudónimo de “La baronesa de Wilson”, escritora y viajera, y apasionada de América, continente al que dedicó muchos de sus escritos y al que viajó en numerosas ocasiones. En 1873, escribió sobre Rosales unas páginas en las que hace un repaso de su vida en un tono excesivamente melodramático. Así termina: “¡Eduardo Rosales ha muerto pobre! El verdadero genio nunca se vio acompañado por los bienes de la fortuna, y su única riqueza es la gloria inmortal, corona que ciñe a su frente la posteridad.”⁸¹⁰

Coincidiendo con el quinto aniversario de su muerte, *El Globo* publicó una semblanza, y la portada del diario se ilustró con un grabado del retrato que Palmaroli hizo a su amigo. En esta semblanza el autor afirma que Rosales no fue un pintor popular y que tuvo que morir joven para que se reconociese su valía:

“[...]. Rosales era un genio, -decían a voces cuantos supieron la nueva triste de su muerte;- y entre ellos, ¡cuántos que en pasados días envenenaban con sus sátiras y manchaban con sus asquerosas censuras los más legítimos triunfos del infortunado artista!.. Pero Rosales, que en las Exposiciones de Bellas Artes en Dublín, París y Madrid, ocupó uno de los puestos de honor, no hallaba en España quien apreciara sus lienzos en su verdadero valor. Se explica perfectamente este fenómeno: Rosales no poseía el arte de los pequeños; el arte al pormenor; ese que halaga a la multitud; esa falsificación de la pintura que, con mucha oportunidad y gracia ridiculizó nuestro querido amigo Pellicer en una chispeante caricatura [...].

Rosales no era popular, según opina muy acertadamente un conocido escritor, como no lo era Velázquez; por la verdad, por la grandeza que imprimieron a sus obras, que han de ser contemplados desde un punto de vista más alto que el de las muchedumbres, porque el realismo en el arte como en literatura es manjar grosero y desabrido para gente de gusto estragado y paladar acostumbrado a las golosinas artísticas y literarias...

“¡Pobre Rosales! Fue preciso para que tus conciudadanos te hicieran justicia que la muerte te arrebatara prematuramente [...].”⁸¹¹

⁸⁰⁹ Jacinto Octavio Picón, “Nuevas pinturas”, *El Imparcial*, 16 de abril de 1883.

⁸¹⁰ Emilia Serrano “La baronesa de Wilson”, “Eduardo Rosales”, *El periódico para todos*, n. 52, 1873.

⁸¹¹ Anónimo, “Eduardo Rosales” en “Nuestro grabado”, *El Globo*, 12 de septiembre de 1878.

Fermín Herrán también escribió un largo artículo sobre él en *El Imparcial*, en cuyo principio destaca la total confianza que tenía Rosales en su genio, describiéndolo como “el primer pintor poeta que poseemos”. Y a raíz de todas las críticas que se le hicieron a causa de su especial forma de pintar, insiste en que hay que saber apreciarla: “Desdichado aquel que no sepa mirar a Rosales, todo le parecerá emborronado o pincelada confusa; pero el que lo entienda, ¡qué grandeza, qué fidelidad, qué genio tan poderoso encuentra!”⁸¹²

Finalmente, Vicente Palmaroli, en 1894, escribió una semblanza para *El Liberal* sincera y sentida, del que fue su íntimo amigo, en la que –además– describe las obras con ojos de pintor. Como Luis Alfonso (ver pág. 366), también opina que Rosales meditaba mucho sus cuadros, los cuales ejecutaba con gran seguridad:

[...]

“Eduardo Rosales fue un pintor de originalidad grandísima, y enérgico, y sobre estas condiciones, grandioso. De tal modo, que en todas sus obras se advierte esta condición suya, aun en los cuadros pequeños, donde se realiza el prodigio de que parezcan grandes, al contrario de lo que suele suceder generalmente. A pesar de su cortedad de vista, consiguió, en sus mayores lienzos, una admirable armonía en el color y en el claroscuro. Su naturaleza de pintor parece de aquella misma de los grandes maestros del siglo XVII. Indudablemente, Rosales, por sus aptitudes, estaba llamado para dar rienda a su genio en la pintura épica, en la gran pintura, la decorativa; pero las circunstancias hicieron que no pudiera dar más que muestras ligeras de su aptitud innegable para el cultivo de esta rama del arte pictórico ejecutando los *Evangelistas* que se destinaban a la iglesia de Santo Tomás de esta corte, y el lindísimo techo del palacio del duque de Bailén.

Dibujando llegó Rosales a la mayor altura; tanto, que yo creo que colocados sus dibujos entre los de los maestros de los siglos XVI y XVII, en nada desafinarían de aquéllos. Nadie supo escoger y expresar de un modo tan perfecto los asuntos como Rosales. En sus cuadros nada falta, ni sobra nada. Sus composiciones son admirables, y si las pintó bien, puede decirse asimismo que las pensó mejor. Únicamente en algunas se advierte que se dejó influir algo por las tendencias modernísimas llamadas realistas, pero no debe extrañarnos esto, pues en todas épocas y en todos los países, la moda ha influido grandemente en la pintura.

[...]. Pintaba Rosales con justeza y gran seguridad. Miraba fijamente el modelo durante algún tiempo y después, trasladaba al lienzo, con segura y firme pincelada, lo que su retina retenía; y eran tan firmes los toques de su pincel y la traza de su línea, que si fuera posible que Rosales volviese a la vida y a trabajar en sus cuadros de nuevo, no tendría que borrar nada en ellos, cuando más, añadirles bellezas en la conclusión; bien así como a un edificio perfectamente distribuido se le pueden añadir adornos que lo embellezcan, sin que haya necesidad de cambiar

⁸¹² Fermín Herrán, *Op. Cit.*, 5 de abril de 1880.

en nada lo que llamaré el esqueleto. Pintaba con verdadera inspiración, despacio, sin buscar, como muchos hacen, algún efecto o resultado en la causalidad.

Rosales era alto, guapo, de mirada inteligente y dulce, melancólico, como lo son todos los que están destinados a morir de la cruel y terrible enfermedad de la tisis. Su carácter era reflexivo, frío y reservado; tuvo muchos amigos, íntimos muy pocos. Fue muy galanteador y trovador siempre victorioso. Jamás se ocupó de la política, pero sus ideas eran verdaderamente liberales. Vestía con sencillez y con mucho esmero y elegancia. Como artista de gran sentimiento, adoraba la música. Conocía muy bien la literatura española, y en cuanto llegó a Italia gustó y cultivó la italiana. Sus cartas son modelo de expresión clara y sencilla, y su contextura literaria elegantísima.”⁸¹³



Escultura en piedra caliza de Mateo Inurria, 1922. Paseo del Pintor Rosales, Madrid
(originalmente situada en el Paseo de Recoletos)

⁸¹³ Vicente Palmaroli, *Op. Cit.*, 25 de junio de 1894.

CONCLUSIONS

This dissertation started by questioning the relationship between Rosales and the cultural environment where he developed his work, and his critical fortune in relation to the artistic context. Knowing this, we questioned why historiography presented the figure of Rosales only in the context of Spanish art, when he also took part, for professional and personal reasons, in the European artistic ambiance especially French and Italian. We wished also to delve into the different aspects of change during his lifetime and beyond, to redefine the public image of Rosales, and the evolution of his work. From now on, we will try to answer to these questions, sometimes hard to disentangle from one another, that could serve as starting points for future studies.

1. Outline of the critical fortune of Rosales in Spain

Art History is determined by the subjective point of view of the one who writes it. This could seem obvious, but we must take it into account when we talk about critical fortune, which in the case of Rosales is an undisputed fact: those who have come close to this artist, have to some extent, “appropriated” him in one way or another, depending on their conception of art and the circumstances prevailing at their time. This “appropriation” emanated mainly from his two most famous paintings, which were considered, in some way opposed to each other: *The Will of Elisabeth the Catholic* and *The Death of Lucrece*. Each one sets out the two main lines of his critical fortune: one in the line of traditional art, and the other puts him in the sphere of modern art. However the appropriation of Rosales is also due to the identity of Rosales himself.

The first idea, that has already been suggested, is that the critical fortune of Rosales in Spain reflected the changes that took place within the country in terms both artistic and political. For this reason we have stressed the importance of examining the context in which Rosales developed his work starting by the period in which he lived; the latter years of the reign of Elisabeth II, at a time when he was considered heir to Velázquez for *The Will of Elisabeth the Catholic*, and to the strong nationalistic fervor that was prevalent. The fact that this canvas was painted in a realistic style, the one that characterized the Spanish school, served to classify Rosales, from that moment, as the artist who continued and raised the line of the painters of the Golden Age. It was also a historical painting, the most considered artistic genre because it represented the glorious moments of our history, with the moral message involved. It was considered this way by his contemporaries in Spain and then in France, when the picture was shown at the Universal Exhibition of Paris in 1867, along other Spanish works of similar characteristics: the best of our art reappeared.

In *The Death of Lucrece* Rosales left aside the Spanish tradition by taking a Roman theme, but he painted it with an innovative and bold technique. The reason of choosing this Roman subject was probably influenced by the time he spent in Rome, in which once more the context becomes important: it was impossible for him not to be overwhelmed by the power of the ruins and classic surroundings he encountered. Concerning the daring technique, the intentional unfinished touch (the so-called *non finito* in Italy and *pas fini* in France), it is used by Rosales in certain areas of the canvas from his very first paintings; but in this one it is spread over the entire canvas. Some French and Italian realistic painters also practiced the unfinished touch in minor genres, but Rosales used this technique in a historical painting. The effect on a large painting was astonishing and exceptional for Spanish academic art; but the fact is that it was pursued by younger painters (mostly from Valencia), who took up this artistic freedom in an extreme way like Sorolla.

Rosales premature death raised an awareness of his pure and noble nature. He symbolized the highly regarded historical painting achieving great accolade in his short life but dying in poverty. Fortuny, embodiment of the genre of easel painting that earned him a massive fortune and who died at the same time as Rosales, was used as subject for debate by the followers of both artists. Those who admired Rosales built an everlasting image of a painter never guided or influenced by money, while Fortuny represented the opposite.

During the years after he died, the realism that he had rescued and introduced into art was becoming harsher, erasing from historical painting the ideals that it meant to represent. Those who yearned for historical painting made use of Rosales to assert that he could not be classified as a realistic painter because extreme realism *had killed* historical painting.

The idea of the national in the paintings of Rosales during his time, especially *The Will of Elisabeth the Catholic*, was regained in the last quarter of the 19th Century when the debate of the authentic Spanish essence was taking place. Thus, a genealogy of painters who best represented this trend surfaced, and it placed Rosales after Goya, and again the comparison to Velázquez reemerges at a time when the master of Seville possessed the best critical fortune in Spain and abroad. At the end of the 19th Century and beginning of the 20th, the line was continued with Zuloaga and Gutiérrez Solana; and even Rosales was considered close to that group of painters that symbolized the *Dark Spain*. Thus, he was used to fill the gap between past and present. Once again, the French were convinced of this when they attended the Exhibition of Spanish Art at the Petit Palais in 1919 with paintings ranging from Goya to Zuloaga, in an endeavor to classify the Spanish school as realistic under the same romantic stereotype since it was first discovered or revealed at the beginning of the 19th Century.

The interesting point of this moment is that both streams of his critical fortune are equal balanced: the

traditional Rosales (and nationalistic) represented by *The Will of Elisabeth the Catholic*, and the modern Rosales represented by *The Death of Lucrece*. At the same time, in those years of total contempt for historical painting, Rosales is excluded due to the comparison to Velázquez, and for forming part of that genealogy of Spanish painters that represented the culmination of Spanish art. Thus, his figure is set apart from other painters of his generation.

In the first third of the 20th Century, *The Death of Lucrece* becomes his most valued work. We interpret this as a way of putting behind the preceding century, which had become obsolete. *The Death of Lucrece* is judged as a modern work, no longer described as impressionist, but “constructivist” and realistic, as described by Eugenio D’Ors, who set Rosales on a par with Nonell, because he needed these painters of the highest profile to act as precursors to the cubists in the selection of our best contemporary artists. Nevertheless the poet Juan Ramón Jiménez emphasizes sobriety not realism, mixing his image of Rosales with the romantic vision of the painter who dies of tuberculosis at an early age at the peak of his career.

After the Civil War, the traditional Rosales of *The Will of Elisabeth the Catholic* is once more exalted in a period of patriotic fervor; thus, again the political circumstances were paramount in forging his public image. The Franco dictatorship took ownership of historical painting (not only that of Rosales, but also Pradilla, Casado del Alisal, and others), to glorify the so-called “eternal Spain”. On the other hand the idea of Rosales as a romantic painter is still the one preferred by his biographers.

Along with *The Will of Elisabeth the Catholic* and *The Death of Lucrece*, in the 20th Century, the *Nude* was added to those essential works of Rosales to construct his critical fortune. This painting has a plastic freedom even stronger than the one we encounter in *The Death of Lucrece*, and also, the subject lacks relevance as in traditional academic terms because it represents a naked woman at her *toilette*. In the avant-garde period the new conception of art makes the subject matter subservient to the technical skill. Artists such as Bores categorized this work as the most modern Rosales. Years later, the painter Ramón Gaya was of the same opinion, adding the same emotional content expressed by Juan Ramón Jiménez.

In the 20th Century, the attention bestowed on Rosales by the National Museum of Modern Art during the years of the Franco regime has been constantly reinforced. After this period, in the decade of the 1990s and especially since the start of the new millennium, the consensus of opinion that proclaims Rosales the most important painter of his generation is clearly manifest in the Prado Museum collection. In the recuperation of the 19th Century art that the Museum has developed, Rosales has an outstanding position, not only in museistic terms in which all of his works are displayed together, but also in certain exhibitions the Museum has organized abroad by hanging the paintings of Rosales between those of Velázquez and Picasso. Thus, we could say that the Prado Museum has *appropriated* Rosales in its

composition of art history, in which the painter is between tradition and modernity.

On the other hand, the somewhat emotional literary image of Rosales put forward by his first biographers has been substituted by a more pragmatic approach judging his work purely in plastic terms by art historians of our days.

2. International context of Rosales

In reassessing the critical fortune of Rosales in the Spanish context, in order to better understand the place he has occupied in Spanish art throughout the last century, the meticulous research carried out for this dissertation delves deeper into the contextualization of Rosales in the international scene.

The analysis of his works, the context in which they were done, is important for understanding Rosales in his complexity. My own research in libraries and archives emphasizes the need of placing him in the framework of mainstream cultural European cities, like Rome and Paris. In Rome, because it was where Rosales painted those works which determined his critical fortune in Spain. In Paris, linked to Rome, because we can find similarities with contemporary artists, although as has occasionally been suggested, they were not studied or examined in depth until now. Thus, this dissertation shows us the image of a cosmopolitan painter, in consonance with the international artistic exponent.

Avoiding the excessive localism in which Rosales has been traditionally studied, throughout this thesis we have referred to him as a realistic historical painter, but also as a romantic one, with references to artists of the past and present, and in particular to Velázquez. We have further established comparisons with the following French painters:

Paul Delaroche was the painter to whom French critics most compared Rosales with his *The Will of Elisabeth the Catholic*. Both painters were the best representatives of the historical genre in their countries, and the unfinished touch and free way of painting typical of Rosales, is present in the French painter though a *serious* aspect is lacking. However, we can find more connections with Delaroche in some other historical works of Rosales, such as *The introduction of Juan de Austria to Carlos V*, for example, which is the type of scene in which the French painter excelled: the historical anecdote.

Regarding *The Death of Lucrece*, the reference for French critics was Delacroix. Camille Gronkowski called Rosales in 1919, “the Spanish Delacroix”, as did André Michel in 1925. We see a dual comparative stream was established, since the 20th Century, incorporating a comparison to both Delaroche and Delacroix, in respect of *The Will of Elisabeth the Catholic* and *The Death of Lucrece*, as also mentioned by Jeanne Doin in 1919. In essence the unfinished touch present in *The Death of Lucrece* contains the same drama that Delacroix aimed to free from academic rules in order to express

passion. Thus, what distances Rosales from Delaroche is what likens him to Delacroix: a certain romantic sensibility that permits feelings to flow without constraint.

Taking into account the realistic French painters who emulated Velázquez, Rosales could be compared to some of his contemporaries like Carolus Duran or Léon Bonnat, although these artists are “colder” than the Spanish painter, because in addition to the formal aspects of Velázquez that his followers wished to emulate, Rosales humanizes the characters he painted, a distinguishing feature in Rosales but lacking in his French peers (see the *Portrait of the violinist Pinelli*).

Let us now examine Italy. The comparisons to the artistic Italian trends would begin with Purism, the first influence that Rosales came into contact with when he first arrived in Rome, as it is seen in his picture *Tobias and the Angel*. He veered towards this current form but he soon replaced it with the so-called *verismo* or realistic style that he was familiar with not only through the Spanish painters of the Golden Age, but also by the Italian painters in Rome whose works he saw, for the first time, in the Exhibition of Florence of 1861. On the other hand, some French painters in Rome whom Rosales could have frequented in Paris, also used the realistic style. Subsequently the realistic form became his artistic discipline for the rest of his life. This is evident in his most famous work *The Will of Elisabeth the Catholic*, but also in other pictures of historical anecdote painted in Rome, for example, *Blanca of Navarra delivered to the Captal of Buch*. It is precisely in this canvas where we can discern more similarities with Italian painters of his environment, like Bernardo Celentano and Scipione Vannutelli, and their paintings *The Council of the Ten* and *An Intrigue under the Portico of the Ducal Palace of Venice*, as was explained in detail.

Regarding *The Death of Lucrece*, it is a painting whose subject does not stem from Medieval times, as was typical of the *verista* historical painting, but derives from Ancient history. We have pointed out some backgrounds in European neoclassic art, as well as similarities with artists contemporaries of Rosales that lived in Rome and belonged in the same iconographic path: *The Death of Lucrece and the Oath of Brutus* of Gavin Hamilton to *La mort de Lucrèce et le serment de Brutus* of Jules-Élie Delaunay. At the same time, the fondness for subjects related with death or ill-fated female beauty (like in *The Death of Lucrece*) are also present in other painters that Rosales could know, like Feuerbach; we can even take it further, to the symbolists.

Until this point, we have seen the similarities with French or Italian painters who developed the same type of historical painting, whose styles were alike. However, Rosales was not just a historical painter attached to the Spanish official system of the time. His individualistic attitude towards art, not subservient to the system or indeed to himself (we have verified it by reading the abundant adverse critics) permits the comparison with those highly regarded modern painters that, in the decades from 1860 to 1870, began to paint without restraint in terms of form and subject, both in Paris and Rome.

Let us first comment on his manner of painting. There are some nonacademic pictorial resources that we can appreciate in his work, which increased with the passage of time: the outlining of figures in black

and the synthetic stain. Both characteristics were used by some of the avant-garde painters either French or Italian. In the case of the French ones, Cézanne and then Gauguin carried these resources to the extreme, especially Gauguin, arriving at the so-called synthetic style. In the case of the Italian painters, the *Macchiaioli* were the ones who endorsed the issue. Thus, the same type of synthetic stain and the outline in black that we see in paintings by Rosales, are also present in the works of Fattori, with his characteristic *macchia* or stain. In addition, there are thematic similarities with Fattori in some of his rural paintings, which Rosales produced in his final years when he lived in the countryside of Murcia.

Another formal characteristic used by Rosales from the onset was the unfinished touch, a less original pictorial resource because it was used, among other masters, by Velázquez and Delacroix, as well as by French painters in the mid Century, but it has the same intent: to dissociate his style from the academic establishment. At this point, the French contemporary painter to whom Rosales is most frequently compared is Manet, either in the assimilation of the Velázquez legacy (*Portrait of Concepción Serrano*), or in the pure painting (*The Nude*). Manet also outlined in black his figures (see his *Olympia*). So, we could ascertain, that the black outline and the synthetic stain are the foundation of the postimpressionist movements, found even in early Picasso works, as is the opinion expressed by art historians like Eugenio d'Ors and Xavier de Salas.

3. Rosales, a painter of ideas?

Rosales always felt confident in his personal way of painting, disregarding the view of others. He felt the same toward the question of the theme or subject *per se*. He proved it in *The Death of Lucrece*, because instead of using a subject extracted from Spanish history, he chose a subject from Rome in which he exhibited all his expressive strength through an unusual technique, thereby revolutionizing the genre. This signaled the turning point in his career, a point that was taken as an example to be imitated by younger painters and viewed as most representative by future art historians.

It is also important to note that the relevance of the subject diminishes toward the end of his life in the execution of rural pictures, and the “painter of ideas” that Rosales embodied during most of his life begins to fade. Those pictorial resources, purely plastic, used by some of the most advanced contemporary painters, both French and Italian, are depicted now more freely than ever. This is valid not only for the rural subjects but also for landscapes that he did in his final years. “To paint from Nature”, as he claimed, developing a *pleinairiste* aspect that, once more, is equal to his French and Italian peers and includes Spanish ones such as Aureliano de Beruete. If we admit that some of the characteristics of Modernity are the irrelevant influence of the subject and the advanced formal pictorial aspects, seeing Rosales’ last works, we could question if he truly belonged to this tendency.

4. Rosales: polyhedral and cosmopolitan

Rosales, in his short life, went from setting the historical genre in the relaxed realism he owed to Velazquez (*The Will of Elisabeth the Catholic*), to convulse it by introducing drama and the unfinished touch (*The Death of Lucrece*). At the same time, he took in the example set by Velazquez in a similar fashion as Manet (*Portrait of Concepción Serrano*); and with a single work painted in the solitude of his studio (*The Nude*), the level that his pictorial expertise could attain makes this canvas be the favorite of all the painters that have approached him. In conclusion, Rosales evolved faster than his Spanish contemporaries, getting closer to the most advanced French and Italian painters.

We can also define Rosales as a painter that fits into the cultural and institutional Spanish framework, as well as in the European one in which he lived and worked. Returning to my intention of placing Rosales in the international context of his time, I wish to accentuate or reinforce proof of the contact he kept with several artists, or the influences he absorbed from the artistic trends in both Rome and Paris. My aim is also to link his work to those painters who on the surface could seem different, but display decidedly similar artistic nuance and sensitivity.

In conclusion, the image of Rosales I describe wishes to construct a more complex and cosmopolitan vision of the artist than the traditional historiography expressed. Unfortunately he is little known outside our country but during his lifetime he is fully inserted in the international context. The complexity of his work becomes obvious as we progress in seeking answers to the expectations of the different angles from which he has been studied and assessed: romanticism, purism, realism, nationalism, historic painter, painter of everyday scenes, pioneer of modernity. In two words, tradition and modernity, national legacy and international updating. We have to rely, therefore, on all these facts, indivisible from the Spanish, French and Italian artistic context in which he lived, to better understand his multifaceted personality. I hope I have contributed to that with this dissertation.